

**Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio
Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga**

Eduarda Gil Lopes Barata

**Dissertação de Mestrado em
Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em estudos
Ibéricos e Ibero-Americanos**

Fevereiro 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica de Prof.

Dra. Maria Fernanda de Abreu

Dedico à memória dos meus avós

Maria do Rosário, Maria Vitorina, Joaquim e Eduardo

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, ao meu pai, ao meu irmão Manuel e a toda a minha família pelo apoio incondicional; à Noémia e ao Mário; aos meus amigos, em especial a Tiago Pimentel e a Ana Fragateiro. Agradeço igualmente à Prof. Dra. Maria Fernanda de Abreu, minha orientadora, pela atenta disponibilidade, pelas sugestões e críticas, e pelas “tertúlias” nas quais fui feliz aprendiza.

Agradeço ao Mário, pela paciência e carinho inesgotáveis. Sempre.

**BESTIÁRIOS DISPERSOS EM OBRAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,
HORACIO QUIROGA, JOSÉ CARDOSO PIRES E MIGUEL TORGA**
**DISPERSED BESTIARIES IN WORKS OF GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,
HORACIO QUIROGA, JOSÉ CARDOSO PIRES AND MIGUEL TORGA**

EDUARDA GIL LOPES BARATA

RESUMO

ABSTRACT

PALAVRAS-CHAVE: bestiários, animais, literatura comparada, tematologia, zoosemiótica, cultura e natureza, teriomorfismo, literatura hispano-americana, literatura portuguesa, Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga.

KEYWORDS: bestiaries, animals, comparative literature, thematology, zoosemiotics, culture and nature, theriomorphism, Latin American literature, Portuguese literature, Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires and Miguel Torga.

RESUMO: Leitura e análise comparativas dos bestiários em algumas obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga. Enquadramento teórico do termo literário “tema”, sua articulação com “mito” e alguns tópicos referentes à zoosemiótica antropológica. Reflexão crítica sobre a relação entre o homem e os demais animais e a cultura como parte da natureza. A linguagem teriomórfica como discurso irónico e de crítica ao comportamento humano individualizado e em comunidade. Inventariação, descrição e articulação simbólica de alguns dos animais dos bestiários dentre as obras dos autores, atendendo aos aspectos mencionados.

ABSTRACT: Comparative analysis regarding the bestiaries in some works of Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires and Miguel Torga. Theoretical contextualization on thematology and its connection with myth; correlation with anthropological zoosemiotics. Critical reflection about the relationship between humans and other animals, and culture as part of nature. Theriomorphic language as ironic and critical discourse on human behaviour (in individuals and in regard to its community). Description and symbolic connection between some of the animals of the bestiaries within the works of the authors, regarding the aforementioned aspects.

Índice

1. Proémio	1
2. Enquadramento teórico	
2.1. Tematologia	3
2.1.1. Temas universais?	7
2.1.2. Tema e mito	8
2.1.3. Imaginários migrantes	10
2.2. Cultura e natureza na roda humana	12
2.3. Zoosemiótica – alguns tópicos	14
2.4. Simbologia animal - teriomorfismo	18
3. De ambos os lados do oceano: o «habitat» da palavra	20
4. Os bestiários	
4.1. O cão, o cavalo, a enguia e a serpente	23
4.2. O touro, a vaca ou o boi	40
4.3. O galo e o corvo	44
5. Conclusão	50
6. Bibliografia	52

1. Proémio

O que têm em comum as obras literárias dos autores Gabriel García Márquez, José Cardoso Pires, Miguel Torga e Horacio Quiroga? Decerto alguns aspectos se poderão apontar de modo a proporcionar uma leitura comparativa de algumas obras de cada um dos autores, no que diga respeito à linguagem, ao estilo, a um estudo relativo ao realismo, neo-realismo ou realismo mágico, etc. Esta investigação e dissertação incide sobre um dos temas mais caros à arte literária, mas infelizmente dos mais olvidados: os animais.

Os animais, no seu simbolismo, linguagem, imagem, alegoria ou metáfora, acompanham a literatura desde tempos imemoriais. Muito antes de Johannes Gutenberg ou Abraão Zacuto, a tradição oral, por meio de sagas, baladas, fábulas, histórias, lendas ou mitos transmitia narrativas de geração em geração cujos protagonistas eram animais. Na *Odisseia* de Homero, o cão de Ulisses, Argos, é o amigo fiel que o reconhece à sua chegada a Ítaca; Aristóteles concebeu a obra *História dos Animais* de modo a efectuar uma enumeração, definição e descrição zoológica (surgindo criaturas de carácter mitológico que eram tomadas como verdadeiras!); os bestiários medievais também se constituíram relatórios zoológicos primitivos, cuja função era não só expor o mundo natural, como também instruir e esclarecer o homem a propósito dos hábitos de cada animal (muitas vezes associados a pecados capitais), pois que, percebendo a vida animal e natural como reflexo da vida humana, dar-se-ia azo a uma maior compreensão e correcção de hábitos humanos com vista à redenção e edificação do homem puro, filho de Deus.

Literariamente falando, a fauna (doméstica ou selvagem) é, porém, amiúde pensada e apontada como elemento natural a um universo infantil nas artes literárias: além das narrativas orais transmitidas de geração em geração, autores como Esopo, La Fontaine, Perrault, Hans Christian Andersen, os irmãos Grimm ou Beatrix Potter (entre muitos outros) recriaram mundos ficcionais cujos protagonistas eram animais (a cegonha, a raposa, a tartaruga, o sapo, o cão, o gato, o gafanhoto, o grilo, o cisne, a cobra, o coelho, o lobo, o leão, etc.), que, ora viviam aventuras e desventuras em constantes duelos entre o bem e o mal, ora agiam (ou dialogavam apenas) entre si numa busca pela acção justa e solidária. Tratava-se, de facto, de códigos morais que eram ensinados através de histórias com finais felizes, qual pedagogia tradicional e (ainda) intemporal. Além disto, os animais personificam também aqueles a quem se dirige a

ironia e a sátira política ou social, o humor ou a crítica jornalística e o calão (sobretudo de teor ofensivo).

Horacio Quiroga (31 de Dezembro de 1878, Salto, Uruguai – 18 de Fevereiro de 1937, Misiones, Argentina), Miguel Torga (12 de Agosto de 1907, São Martinho da Anta, Portugal – 17 de Janeiro de 1995, Coimbra, Portugal), José Cardoso Pires (2 de Outubro de 1925, Castelo Branco, Portugal – 26 de Outubro de 1998, Lisboa, Portugal) e Gabriel García Márquez (6 de Março de 1928, Aracataca, Colômbia) foram os quatro autores escolhidos, de diferentes épocas e origens, para integrar o corpo principal desta dissertação de Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, aplicado a um estudo analítico e comparativo do tema dos animais. Irei debruçar-me, portanto, sobre alguns dos mais variados aspectos e cambiantes deste tema em algumas das obras dos quatro autores, procurando coleccionar os bestiários dispersos em ambos os lados do oceano. Contudo, a extensão desta dissertação não me permitirá uma inventariação e tratamento exaustivo dos animais nas obras escolhidas.

Primeiramente far-se-á um enquadramento teórico relativo à tematologia, área de estudo do tema nas artes literárias (e não só), no que diz respeito a algumas das suas características, como o seu carácter universal, e a sua proximidade à linguagem mítica; ainda no ponto segundo se dissertará a propósito dos laços entre a cultura humana e a natureza, e se referirão alguns tópicos relativamente à Zoosseimiótica, além do tratamento teórico quanto ao imaginário e linguagem simbólica do teriomorfismo (animais). No ponto seguinte serão tratados alguns aspectos dos contextos culturais de cada autor mencionado. O último ponto de análise dará lugar ao estudo de alguns casos específicos nas narrativas em estudo, estabelecendo elos comparativos entre eles. Em todos estes pontos a matéria será tratada do ponto de vista analítico e comparativo. As reflexões conclusivas desta dissertação terão lugar não só no último ponto do trabalho, como no decurso desta dissertação.

É de acrescentar, a título de rigor e de sinceridade para com o leitor, que previno desde já qualquer imprecisão minha no tratamento dos dados para esta dissertação, pois que não recorri aos inúmeros estudos e dissertações acerca das obras e dos autores que aqui irão ser estudados, uma vez que nem o limite temporal, nem o de páginas, é abundante e, além disso, reconheço que uma leitura singular bem fundamentada teria decerto mais valor argumentativo original. Prezei e prezo, ao longo da minha investigação e pesquisa para esta dissertação, uma interpretação e leitura próprias – não

só dos quatro autores protagonistas desta dissertação, como dos demais autores e teóricos relacionados de alguma maneira com esses, procurando sempre e em todas as circunstâncias uma leitura fundamentada inserida no núcleo das obras primárias em questão.

No decurso da minha pesquisa e das minhas leituras para a preparação e elaboração desta dissertação fui-me apercebendo que há, de facto, muitas teorias e leituras aplicadas aos autores europeus que partem de teóricos e críticos estado-unidenses; ou teorias e leituras aplicadas aos autores hispano-americanos que partem de teóricos e críticos europeus e estado-unidenses; e por diversas vezes me interroguei qual a dimensão e a medida dessas teorias aplicadas a um contexto literário tipicamente hispano-americano (no caso, caribenho e uruguaio) ou europeu (lusitano), pois que decerto haverá margens de análise e leitura que não são consideradas por serem ignoradas ou outras que são tomadas sem no entanto serem consideradas relevantes para o estudo da obra ou do autor, detentor de uma determinada realidade e história de vida, e que em muito pouco terão de semelhante com um qualquer leitor de diferente origem. No entanto, como enuncia Umberto Eco:

A abertura e o dinamismo de uma obra consistem, [...] em tornar-se disponível para diferentes integrações, para complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori no jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, mesmo que não acabada, e que parece válida também em vista de resultados diferentes e múltiplos. (Eco 1989, 91)

Todas as obras de arte se abrem para o leitor permitindo inúmeras vias de interpretação. O meu tratamento analítico e comparativo dos dados textuais em questão irá depender da minha interpretação e das minhas leituras de outros especialistas, pois é impossível retirar o leitor do teórico, ou o (re)criador do estudioso.

2. Enquadramento teórico

2.1. Tematologia

Tematologia é uma palavra originada pela composição de dois vocábulos: temática ou tema e *logos* (palavra grega que designa estudo), constituindo assim tudo aquilo que diga respeito ao estudo do tema em literatura. Trata-se de um conceito extraliterário, e persiste ainda e sempre uma confusão terminológica generalizada a propósito do conceito e noção de tema, que se toma frequentemente como motivo,

assunto, ideia, figura, elemento ou até mito. De facto, é muito pouco frutuoso o debate reunido em torno desta problemática, carecendo de precisão na definição, categorização, discussão e significação do tema. Refere-se “tema” enquanto vocábulo generalizado, vago e impreciso no tratamento terminológico, metodológico, analítico e textual de qualquer obra literária. Sabe-se, porém, que “tema” em literatura partilha alguns traços com o mesmo termo aplicado às ciências musicais¹.

No *Dicionário de Narratologia*² nem sequer surge a entrada ou o verbete “tema”; e no *Dicionário de Literatura*³ de Jacinto Prado Coelho, surge a entrada “tema”, só que em vez da habitual explicação ou esclarecimento que se esperaria num dicionário acerca do termo pesquisado, reencaminha-se a palavra a temas concretos, como *Terremoto de Lisboa de 1755*, *Bandeirantes*, *Dom Quixote*, *touro*, *amor*, etc..

Inexplicavelmente, durante décadas nenhum olhar teórico, crítico ou literário se havia debruçado sobre o estudo dos temas em si, a tematologia. Entendia-se a tematologia como o traçar do percurso de um mito tradicional, ou como o conjunto dos estudos sobre o mesmo assunto ou sobre a mesma figura considerados globalmente, porém surgia delineado em traços tão vagos, gerais e díspares de autor para autor que não se conseguia chegar a um consenso terminológico. Além disso, considerava-se uma via de investigação teoricamente frágil e criativamente pobre, uma vez que se reputava que o estudo do tema não seria mais que uma abstracção que olvidava os verdadeiros desígnios que delineavam a investigação literária, assentes na fertilidade de ideias e conceitos e na liberdade criativa, julgando-se inclusivamente que a tematologia era o estudo menos literário sobre literatura, por se enredar nas circunstâncias externas do texto sem penetrar nele. Tal era acreditado e difundido por René Wellek e Austin Warren, que publicaram juntos em 1949 *Teoria da Literatura*, por exemplo.

¹ O termo «motivo» começou exactamente por ser utilizado na área musical, aí definindo uma unidade mínima musicalmente relevante que tende a repetir-se ao longo da partitura, sendo esta repetição e recursividade o que permite decompor ou delimitar o motivo na sequência musical. Havendo vários motivos numa partitura, aquele que se designava como o principal ou condutor, denominava-se leitmotiv (de *leiten*, alemão para *conduzir*), termo difundido e celebrizado pela teoria e obra do compositor austríaco Richard Wagner. A articulação desses diversos motivos, incluindo o leitmotiv, definia o tema. Ver “A Questão Temática: o tema como problema em Literatura”, de Maria Alzira Seixo, presente na colectânea *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. por Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, p. 459-499; *Dicionário de Narratologia* de Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, p. 242-244, verbete “Motivo”, e *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia <www.edtl.com.pt>, verbete “Leitmotiv” de António Lopes.

² Lopes, Ana Cristina e Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 2000 (7ª edição).

³ Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, 2 vols., Porto: Livraria Figueirinhas, 1969 (1ª edição).

A tematologia era levada a cabo sob a alçada de outros estudos, como os estudos pós-coloniais, de género ou culturais. Só nos últimos anos se assistiu ao surgimento de interesse em debater tal *per se*, sobretudo inserido nos estudos da Literatura Comparada, o que é visível em alguns autores como Claudio Guillén, um dos defensores do estudo temático.

Claudio Guillén em *Entre lo uno y lo diverso*⁴ refere Dámaso Alonso relativamente ao elo recíproco que existe entre forma e tema: os discursos críticos variam entre si no ponto de partida e de chegada tomando o mesmo percurso. “[...] las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector.” (Guillén 2005, 230). Toma-se o papel do leitor como preponderante nesta captura da forma e do tema como elementos indissociáveis de estruturação e determinação do texto. “Son demasiadas las cosas, meditaba Flaubert. [...] Las formas, entre lo unido y lo diferenciado, tienden a unir. Las cosas, a diversificar.” (Guillén 2005, 231) – o tema desempenha uma função utilitária: moldar a estrutura textual num encaixe formal que possibilita a leitura e a escrita literárias. O tema é a forma homogênea que une a heterogeneidade presente nos demais elementos textuais.

Não se confunda tema com conteúdo, pois não o é na sua totalidade – o tema não é a voz do texto, mas aquilo com o qual ou a partir do qual se utiliza a voz. Nestes quatro casos que aqui irão ser estudados, o tema que os une são os animais, mas os mesmos não serão vistos de igual modo no âmago e no decurso de cada obra: enquanto Miguel Torga insere *Bichos* (1ª edição: 1940) no duelo entre animalidade e humanidade como corpos de valores complementares, Gabriel García Márquez utiliza os animais para distorcer ou hiperbolizar a figura do poder em *El otoño del patriarca* (1ª edição: 1975). Poder-se-á dizer que os animais, em cada obra, não se manifestam da mesma maneira.

O tema implicará não apenas forma, mas também símbolo (os animais), conceitos (*loci horribili* do Romantismo, por exemplo), espaços ou cenários (a selva, os salões, as capitais), o mito (o mito de Édipo), personagens-tipo (moral, social, profissional, como por exemplo o Primo Basílio do romance homónimo de Eça de Queirós), ou os heróis (Ulisses, Édipo, Budica, el Cid), ou até uma cor (por exemplo, a presença da cor verde em *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca). O tema

⁴ Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005. Primeira edição em 1985.

poderá ser considerado como um plano de encontro, intersecção e convivência dos elementos semânticos com os elementos formais de uma obra, como se os signos semânticos se dispersassem através dos seus signos formais (ritmo, sintaxe, etc.).

Para os estudos comparativos, interessa relevar o extenso papel do tema na literatura de modo a propiciar relações textuais de ligação ou divisão para compreensão de cada obra, ao longo dos tempos. Tema articula-se com ideia, imagem, substância. Um nevoeiro dúbio e ambíguo envolve ainda a definição do termo devido também à confusão deste com “motivo” – assume-se, no entanto, que a generalidade dos estudiosos emprega “tema” como sendo mais extenso e amplo que “motivo”, este último sendo mais textual e discursivo. Não se deverão, de todo, confundir (por alguma razão se denomina tematologia e não motivologia), pois que o motivo é, segundo a narratologia, a mais pequena parcela temática do texto, susceptível de migrações internas mas sempre reconhecível, delineando esquemas expressivos que denunciam um tema determinado. Enquanto o tema trata daquilo de que se compõe a dialéctica do texto, seriam os motivos a mobilizá-la através dos demais planos textuais ou intertextuais, radicando no próprio tema e semiose do texto. Haverá decerto mais de um tema em cada obra, e seguramente que os mais diversos motivos dialogariam entre si. Um exemplo: em *El otoño del patriarca* poder-se-ia tomar o tema da solidão como interligado ao tema dos animais através dos motivos sexuais ou dos rituais nocturnos do general Zacarias (o patriarca). Cada obra ou plano textual é como um organismo vivo, que respira e que palpita, como que dialogando em idiomas diferentes dentro da sua linguagem através da auscultação do leitor, neste caso, do tematólogo, que sentirá a necessidade de escolher e de relacionar esses diferentes planos e idiomas sobrepostos.

Subsiste, portanto, uma ambiguidade na abordagem do tema enquanto problema: considera-se o tema como a matéria de concepção, a base do texto; a estrutura do princípio organizador do texto; e igualmente como a análise que privilegia o conteúdo do texto, o predomínio da ideia condutora (que daria azo a um estudo comparatista). Daqui se depreende a relação fundamental entre tema e estrutura, como tem vindo a ser aqui desenvolvido, relacionando-se com mito enquanto termo literário, porquanto ambos tendem a unificar e estruturar um texto. Assim, o tema é mediador entre o homem e a sua cultura, entre a palavra e o universo – e deste modo, relaciona-se o texto ao imaginário colectivo ou individual:

[...] el tema, en la acepción amplia de la palabra, [...] congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por lo tanto, del tema poético: con la poesía, con el mundo, consigo mismo. (Guillén 2005, 235).

2.1.1. Temas universais?

A universalidade ressalta no estudo deste conceito (aqui visto como) literário. No entanto, assumo que todas e cada uma das opções apresentadas deveriam ser vistas à luz de outras culturas e mentalidades, visto que a modificação e enriquecimento provenientes desse confronto construtivo criariam a consciencialização da mudança e a necessidade de demarcar contrastes, além dum campo mais vasto e flexível onde a literatura se pudesse estender e ligar a todas as fronteiras, margens e penínsulas.

Consideram-se alguns temas como “universais”, como sejam o amor, a morte, a maternidade, a árvore, o céu, o mar, o fogo, etc, quando, na verdade, esses mesmos temas não são definidos nem delimitados com precisão em determinada literatura. Além disso, serão os temas universais realmente universais?⁵ É altamente improvável que um tema como a morte ou a árvore seja tratado da mesma maneira na literatura portuguesa do Renascimento, nos haikai⁶ japoneses ou na tradição oral de uma tribo africana – em vez de temas universais, seria recomendável empregar temas recorrentes, pois que, apesar da sua frequência, trajam vestes simbolicamente diferentes consoante o espaço geográfico-cultural e o momento histórico⁷. Da mesma forma consideremos o tema dos animais – um tema que remonta aos primórdios da mentalidade humana e que é largamente partilhado por todas as culturas e mentalidades – um tema recorrente, destacado nestes quatro casos respeitantes à literatura do século XX a partir de espaços contextuais divergentes.

É curioso constatar que o estudo do tema na literatura chamará outras áreas de estudo com vista a uma constante pesquisa do imaginário universal, colectivo e

⁵ O mesmo contorno de universalidade era aplicado à literatura por Johann Wolfgang von Goethe – no entanto, o que este autor queria enunciar era o abraço de todas as grandes obras da literatura ocidental e oriental, e não do *mundo*, apesar do termo geral “Weltliteratur” – reportando-nos ao Zeitgeist Romântico da época, tratava-se de uma noção ousada e original, que saía, ou antes, transcendia os circuitos nacionalistas que tomavam as ideias e reflexões dos intelectuais, filósofos e escritores num desejo de *universalização* cultural solidária (que, claro está, excluía no entanto o continente americano e africano logo à partida).

⁶ Plural de “haiku”: breve composição poética de origem japonesa, que obedece à estrutura formal de dezassete fonemas, distribuídos num terceto. Normalmente, funda-se nas relações profundas e íntimas entre o homem e a natureza, enquanto parte do ciclo breve da vida. Ver verbete “Haiku”, de Nelly Novaes Coelho, em *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia <www.edtl.com.pt>.

⁷ Parte II, Capítulo 5, “Temas” em Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 2001 (2ª edição revista e aumentada).

individual, devido à profusão de imagens e símbolos que, neste caso, os animais comportam e transferem entre si: desde a história das ideias à psicanálise, desde a antropologia à sociologia literária, passando pela zoosemiótica, todos os estudos convergem no mesmo objectivo, o que comprova, aliás, a transversalidade deste tema e a sua unidade no espaço e continuidade no tempo histórico da humanidade. Daqui se deduz que o estudo do tema constitui não só uma ponte de ligação exterior ao texto, (relacionando elementos que transcendem a natureza textual em causa, mas que ao mesmo tempo lhe fornecem coerência), como também oferece duas leituras simultâneas, uma lidando com o texto enquanto universo lógico interno, a segunda lidando com a busca dum sentido no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. De certo modo, atravessa-se a leitura interna e formal para uma leitura intertextual e cultural – não esqueçamos que o texto é o lugar dialéctico de convivência e articulação de elementos e estruturas textuais e extratextuais (sendo que o tema participa em ambos).

Estudar o tema em determinada obra é observar a sociedade, questionar a história, duvidar dos cânones, dialogar com as mentalidades e o espírito da época em questão – pois que o texto perspectivado de um prisma temático é estudado sob o ponto de vista do seu funcionamento interno e também da sua função social e cultural. Poderemos assumir que estudar o tema é estudar mais do que um rosto da literatura – é a verdadeira investigação literária, de teor comparatista. O texto torna-se palco de imagens a partir do estudo de determinado tema, numa investigação oscilante entre ideologia e imaginário. A partir do tema, o texto é visto como um todo, incluindo os seus elementos descontínuos. Uma natureza vasta e ampla reveste o carácter deste termo, ao ponto de duvidarmos da sua função esclarecedora e una, mas de facto “(...) la temología no suprime, sino estructura la diversidad de la literatura.” (Guillén 2005, 281).

2.1.2. Tema e Mito

A temologia lida de perto com aquilo que é por muitos considerado como o embrião da literatura, o mito. Aliás, “[...] é porque o mito está «envolvido» pela literatura que continua a existir.” (Machado e Pageaux 2001, 101). Todos os temas possuem uma natureza mítica que lhes subjaz, e a literatura “que muita gente julga condenada, tem o seu dia esplêndido, porque ela é uma incessante redistribuidora de

mitos” como uma vez declarou a poetisa e escritora portuguesa Natália Correia⁸. Dificilmente não se associa o tema da rebeldia a Prometeu, ou o tema da viagem a Ulisses. Assim sucede com o tema dos animais, como já foi atrás referido: todas as mitologias e rituais, religiões e hierofanias contêm histórias ou episódios com animais – os sacrifícios de bodes e carneiros para cultos agrários⁹, o mito grego do Minotauro, a presença do sapo no xintoísmo, ou, quando nascia um bebé maia, associava-se-lhe um animal para o proteger (o que não estará muito distante do conceito do ‘anjo-da-guarda’ cristão).

Os animais protagonistas desta investigação – o cão, o cavalo, a enguia, a serpente, os bovídeos, o galo e o corvo – foram tomados dos autores em estudo enquanto símbolos ou signos, corporizações ou sugestões de valores humanos ou o contrário (o homem é teriomorfizado); ou exemplos oriundos de uma esfera superior (ou inferior) que melhor ilustrassem o carácter humano ou sobrenatural subsistente em todos os seres. Para tal ter sucedido, os papéis desempenhados pelos animais em causa já existiam no plano simbólico do imaginário cultural em que estavam inseridos, imaginário esse que é detentor, como se verá, de contornos universais. Será curioso observar como o galo é perspectivado simbolicamente de modo similar em Miguel Torga e em Gabriel García Márquez; ou como o cão pode ser cotejado nos mesmos traços entre as obras de José Cardoso Pires e Horacio Quiroga. Tal sugere que, apesar das fronteiras geográficas, da distância temporal e da diferença cultural existente entre os quatro autores, os símbolos animais e o teriomorfismo adoptam características muito pouco dissemelhantes entre si, podendo mesmo declarar-se que o tema aqui tratado incide sobre imagens e mitos de estrutura variável, mas que se conciliam harmoniosamente dum ponto de vista universalizante.

O mito é História além de história, é o espírito de um povo ou de uma cultura feito palavras e símbolos transmitido oralmente, uma narrativa intemporal que de geração em geração mantém a sua sabedoria intrínseca intacta porém susceptível a diversas interpretações ao longo das eras. O mito nega o tempo pois encerra em si todo o tempo num formato circular e cíclico, recriando nesse lugar supra-temporal a mensagem explicativa do homem. “O mito é uma narrativa que dá sentido ao universo.”

⁸ Entrevista de António Mega Ferreira a Natália Correia no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, nº 37, 20 de Julho a 2 de Agosto de 1982, pág. 7.

⁹ A propósito dos cultos agrários e de adoração à terra recomenda-se a leitura da obra de Mircea Eliade, *Tratado de História das Religiões*.

(Machado e Pageaux 2001, 102), pois narra o tempo, o espaço, o lugar, a origem e a função do homem – o mito é sempre mito das origens, explicação da cosmogonia¹⁰.

Sociologia, História, Literatura: o mito congrega em si estas três missões, aliadas à função hierofânica, consumadas num seio cultural vivo e efervescente, como é o de todas as civilizações. Há ainda um aspecto destacado por Machado e Pageaux que julgo ser relevante: o facto de o mito, enquanto história, possuir uma dupla função – uma função compensatória (pois resolve a frustração oriunda do vazio existencial de busca de uma explicação para o enigma da vida) e uma função homogeneizante, pois une as possíveis fragmentações (oriundas desse vazio) que poderiam existir a um plano social, recompondo a História com uma história renovada e harmoniosa do grupo em questão (um exemplo é o mito do sebastianismo em Portugal ou a figura mítica do ditador na América Latina, conforme recriada por Gabriel García Márquez em *El otoño del patriarca* ou Miguel Ángel Asturias em *El Señor Presidente*, entre outros¹¹).

2.1.3. Imaginários migrantes

Os mitos contagiam-se, contaminam-se, retiram-se dando lugar a outros – como o que acontece sempre que há um contacto hegemónico entre dois povos ou culturas. Exemplo disso é a invasão da América do Sul pelos povos ibéricos. Não esqueçamos que entre o final do século XV e meados do século XVI, os impérios Inca, Azteca e Maia foram quase completamente dizimados, anulando-se a sua história, cultura, economia e religião. Felizmente sobreviveu uma minoria, e com esta também sobreviveram as línguas indígenas, sendo que ainda é possível esculpir um património que nos permita compreender a natureza e o espírito desses povos a partir das canções, dos costumes (incluindo a gastronomia) e dos relatos populares.

A cultura da metrópole reflectia-se na colónia – havia restrições e proibições no que dizia respeito à vivência cultural e espiritual típica dos povos indígenas, e estes eram educados e instruídos segundo os preceitos da religião cristã. Os invadidos tinham

¹⁰ Ver também *Aspectos do Mito* de Mircea Eliade. Para esta dissertação foi consultada a edição de 1989.

¹¹ Nestes dois casos (ou de todos os outros referentes à ditadura na narrativa do mundo latino-americano) seria interessante debater a questão de mito literário em oposição à de mito conforme proposta pelo filólogo e comparatista Pierre Brunel (e outros), pois que o mito do ditador, figura decadente e solitária do poder, foi (re)criada a partir e através destas narrativas, o que na sequência do raciocínio em questão teria alguma lógica. Aliás, Gabriel García Márquez entendia que a figura do ditador era uma figura mítica única criada pela cultura hispanoamericana (Mendonza, *El olor de la guayaba*, 1994), que, de certa forma, fora consolidada pela literatura hispanoamericana contemporânea (Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, entre outros), como defendeu, aliás, Carlos Fuentes (em *Valiente Mundo Nuevo – épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, 1992 – 1ª ed. 1990.)

de se submeter aos valores dos invasores – e assim muitas das narrativas míticas detentoras de um imaginário divergente do imaginário cristão e católico se perderam ou mesclaram com a visão europeia. Daqui se conclui que “La imaginación está también colonizada, es decir, no puede nutrirse de la experiencia inmediata, sino que tiende a vivir parasitariamente de los derivados de la sociedad metropolitana.” (Franco 1993, 18).

Esta “imaginación colonizada”¹² relembra-nos o facto de determinados mitos terem sido fabricados a partir de mesclas de mais do que uma narrativa – cada signo e cada símbolo têm um peso diferente consoante a cultura na qual subsistem, transformando e modificando a natureza das entidades divinas, dos rituais, das orações e consequentemente, da história mítica da qual fazem parte. Assim deverá ter sucedido com o tema, símbolo e imagem dos animais. Na conferência do Professor Adam Elabnowski (Universidade de Varsóvia) intitulada *A imagem do Novo Mundo no discurso enciclopédico dos séculos XVI e XVII*¹³, são clarificadas algumas noções e ideias formuladas por intelectuais europeus a propósito das vivências e costumes indígenas. Há, em primeiro lugar, uma defesa da imagem do colonizador, indivíduo nobre que espalha a fé, que proclama uma guerra baseada na justiça e na irrevogável ordem divina que tem de cumprir; quando é bem conhecido o massacre de indígenas motivado pela insaciável sede de ouro dos colonos espanhóis. A América era dividida, consoante as opiniões dos mais diversos intelectuais, em demoníaca (considerada uma civilização do diabo por ser um território que não tinha visto a luz cristã), maravilhosa (a natureza americana é um milagre de tanta abundância e variedade), e exótica (dada a língua e costumes dos povos autóctones, a profusão e singularidade da flora e fauna – iguanas, anacondas... acreditava-se haver flores preciosas e árvores que rezavam!).

A América era igualmente monstruosa, sendo que tal é fácil de compreender, pois que muita da fauna ainda não tinha sido contemplada por olhares ocidentais – muitas vezes eram caracterizados com termos mitológicos como o centauro ou o unicórnio, eram descritos seres com orelhas gigantescas, homens sem cabeça ou com cabeça de cão, monstros humanos – uma miríade de criaturas incríveis desfilavam no imaginário ocidental, criando um carnaval hiperbólico de uma super-natureza tão abundante que ultrapassava os limites da compreensão humana daquela época. Tal criou

¹² Conforme mencionado por Jean Franco na sua Introdução à *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Ariel S.A., 9ª edição: 1993; p. 15-32.

¹³ À qual tive o prazer de assistir, realizada no dia 29 de Março de 2012 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, organizada pelo Centro de História da Cultura.

preconceitos e crenças em relação à população indígena, como sendo detentores de um carácter demoníaco e antropofágico – coisa que felizmente era negada sucessivamente por homens ilustres como o Padre José Anchieta e o Padre José de Acosta, tanto que este último negava-se a apelidar os indígenas de selvagens, e defendia e aconselhava o estudo da cultura indígena, acreditando que a sua cultura e civilização, se tivessem sido conhecidas, decerto teriam sido tão louvadas e até *imitadas* à semelhança do que aconteceu com a civilização Grega e Romana da Antiguidade.

Objecto de expansão europeia e sujeita à exploração vil da sua própria riqueza, a identidade da Indo-Afro-Ibero-América (termo enunciado pelo filólogo Carlos Fuentes), de tantos influxos e migrações, perdera-se de si mesma – e foi com os movimentos liberais e independentistas que paulatinamente a encontrara, desprendendo-se de uma cultura que lhes fora imposta.

La dependencia cultural no era tan sólo una cuestión de influencias, ya fuesen españolas o francesas. La dependencia se reflejó también en las estructuras míticas de la literatura hispanoamericana. [...] Lo que Europa veía como un horizonte sin límites era para la América española el círculo cerrado. (Franco 1993, 30)

Como se pôde verificar, a linguagem mítica é uma linguagem viva que, levada e trazida pelas migrações humanas e culturais ao longo das eras, se vai contagiando, destruindo, alterando, reinventando. Quando a Europa se encontrou com a América, ambos os imaginários se contagiaram, alterando cambiantes: saltou-se da ignorância e desconhecimento para o fascínio e a convivência (negativa e positiva).

2.2. Cultura e Natureza na roda humana

A cultura é um sistema vivo, pois a humanidade, com a sua capacidade destrutiva e construtiva, a sua inteligência e a sua loucura, o seu encontro e aniquilação, renovam-na, readaptando-a à evolução das espécies simbólicas de que se compõe. A literatura, desde a sua génese oral, assiste e acompanha todos estes processos.

Conforme explicitado por Terry Eagleton (2000), existe mais de uma centena e meia de definições para cultura, sendo que nenhuma se deve descartar – é das palavras, conceitos ou noções mais difíceis de explicar em qualquer idioma, pois que a cultura é inerente à vida humana, à sua identidade e ao seu lugar no mundo. A palavra cultura é de origem latina, exactamente *cultura*, que por sua vez remonta ao latim *colere*, estando relacionada com a função ou acção de cultivar, habitar e adorar (uma divindade). Daqui

se retrocede à raiz indo-europeia *kwel*, que se encontra presente no sânscrito *chakra* (roda ou disco), seja a roda da lei universal (*dharma*) ou a roda das existências condicionadas (*samsara*). Relaciona-se deste modo cultura à imagem da roda, símbolo da lei que determina a transformação e encadeamento de todos os seres e coisas. De facto, a mesma palavra *kwel* dá origem ao grego *kuklos* (designando tudo o que tem uma forma redonda) e de onde viria a palavra portuguesa e castelhana *ciclo*.

Remetendo à etimologia e história da evolução da palavra *cultura*, consegue-se determinar, como nos demonstra Paulo Borges (2012), que esta se associa a um movimento circular e cíclico, cuja rotação simbolizaria a energia dinâmica que flui em todas as coisas e seres e que as relaciona intimamente, implicando um regresso à origem (sendo que este regresso poderia significar um progresso valorativo). Pode-se depreender que a cultura é um processo intimamente ligado à vida. Cultura pressupõe cultivo, não só o cultivo da terra, zeloso e protector, mas também o cultivo da mente e do espírito relacionado com o alimento espiritual e o respeito religioso, fundado na compreensão das leis vitais irrevogáveis, que tudo delineiam num ciclo renovador. Não é de admirar, portanto, que cultura, culto e agricultura (ou outros derivados: puericultura, aquacultura...) sejam palavras da mesma família etimológica.

“Nature now is not just the stuff of the world, but the dangerously appetitive stuff of the self. Like culture, the word means both what is around us and inside us [...]” (Eagleton 2000, 5) – e como tal, para tudo se relacionar num ciclo renovador dinâmico e são, a cultura humana teria de se interligar intrinsecamente com a natureza, reajustando a sua vida cíclica ao ciclo natural, orientando-se para a fonte regeneradora primordial e única. No entanto, é reconhecido que tal não acontece neste ciclo civilizacional humano – a cultura humana desenraizara-se da sua origem natural, olvidando a sua identidade animal, reforçando, era após era, o desfasamento e cisão que existem entre o homem, a natureza e os seres vivos.

Mais concretamente, os animais eram projectados enquanto obstáculo ou inimigo (para povoamento ou alimentação, por exemplo), para depois serem domesticados à medida dos apetites do homem. Deu-se azo a uma instrumentalização antropocêntrica negando às outras espécies animais qualquer valor intrínseco, pois que o domínio arrogante e inconsequente do homem levava-o a esquecer os laços inalienáveis com a cultura da natureza. O homem é inseparável da natureza e dos demais seres vivos – o homem é um animal. É, de facto, por muito que se negue ao longo dos séculos, uma espécie animal, um mamífero, primata, bípede. Enquanto os outros animais foram

dotados com força, destreza, rapidez ou agilidade, o homem foi dotado com inteligência – uma constatação simplista, mas que não deixa de ser verdade.

On the one hand, one still has the obvious and scientifically unavoidable fact that the human being *is* an animal. Nothing more, nothing less, and nothing else. Everything a human does is something that an animal is doing. So, nothing human *completely* escapes a zoosemiotic insight. (Martinelli 2010, 13).

2.3. Zoossemiótica – alguns tópicos

A zoossemiótica é considerada a primeira disciplina de todas as ciências (naturais e humanas) que investiga um campo de estudo que combina os elementos da cultura humana e da natureza, assumindo que a noção crítica de cultura humana faz parte da noção crítica da Natureza. De certo modo, une numa disciplina de estudo e investigação, o que durante toda a história da humanidade se tentou (em vão) separar. A zoossemiótica, enquanto estudo de sistemas de significação, de representação e de comunicação (ramo que parte da Linguística e que se intersecta com a Etologia), entende que todas as formas de vida são semióticas, isto é, que todas as formas de vida possuem um sistema de signos passível de ser compreendido e analisado. Os homens têm um sistema de signos (linguagem gestual, oral, corporal), assim como as abelhas ou os peixes-palhaço têm outro.

Fundada em 1963 por Thomas Sebeok, só na última década se viu florescer na investigação de Dario Martinelli¹⁴, entendendo que todos os animais são seres sociais e que, como tal, cada espécie é detentora de uma problemática comunicacional diferente e passível de ser resolvida. A zoossemiótica pode ser endossemiótica (comunicação interna dentro do organismo de um indivíduo), ou exossemiótica (espectro global da comunicação entre dois ou mais indivíduos diferentes).

Quando Aristóteles declara que:

[...] uma cidade [*polis*] é uma daquelas coisas que existem por natureza e [...] o homem é, por natureza, um ser vivo político [*zoon politikon*]. Aquele que, por natureza e não por acaso, não tiver cidade [*polis*], será um decaído ou um sobre-humano, tal como o homem condenado por Homero como ‘sem família, nem lei, nem lar’¹⁵[...]. (Amaral (trad.), 1998: 49)

poder-se-á inferir que essa declaração continha uma ténue semente zoossemiótica de compreensão do comportamento humano. De facto, Aristóteles entendia que “a cidade [*polis*] é por natureza anterior à família e a cada um de nós, individualmente

¹⁴ Investigador e docente na Universidade de Helsínquia, Finlândia.

¹⁵ Livro I de *Política* no ponto segundo relativo a “Origem da cidade [*polis*]: casa, família, aldeia”, p. 49.

considerado”¹⁶ sendo em si um fim por natureza, se baseada na sua auto-suficiência, promoção de bem-estar e detentora de um poder político capaz e justo. A cidade [*polis*] era portadora de uma política libertadora que se conseguia não só com a plena realização da *polis*, como também com a plena realização humana, sendo que a natureza do indivíduo concretizava-se no seu contacto social e político. O indivíduo isolado torna-se associal e apolítico, comportando-se como “um bicho ou um deus”¹⁷. A *polis* é considerada um processo biológico e de liberdade humana, cujos alicerces se fundam na solidariedade e comunicação humanas como parte da natureza intrínseca do homem. Aristóteles destaca o homem como o ‘melhor dos animais’, por ser aquele que prefere a vida da *polis* e por ser o detentor da palavra, porém “Tal como o homem é o melhor dos animais quando atinge o seu pleno desenvolvimento, do mesmo modo, quando afastado da lei e da justiça, será o pior.”¹⁸

Do mesmo modo poderíamos falar das formigas ou dos pinguins. Fundam sociedades encadeadas no ritmo cíclico da natureza, possuem um sistema de comunicação ímpar (podendo variar ligeiramente de colónia para colónia ou de clã para clã – caso dos cetáceos), contactando socialmente como parte do seu processo biológico. Infelizmente não me poderei alongar demasiado neste ponto do trabalho, pretendo apenas aqui esclarecer qual a dimensão da zoossemiótica nas ciências humanas e como esta disciplina poderá prestar um valioso auxílio no estudo do tema dos animais aplicado à literatura.

Há dois principais campos a distinguir dentro da Zoossemiótica, sendo que estes dois se subdividem novamente em duas vertentes. Um deles denomina-se Zoossemiótica Etológica (*Ethological Zoosemiotics*¹⁹), que se subdivide cronologicamente numa corrente pré-moderna (*early*) e moderna (*modern*), conforme explicitado por Martinelli (2010), encontrando-se mais próxima das ciências naturais. A corrente pré-moderna diz respeito à fase embrionária da disciplina, durante a qual apenas se referia o termo “zoossemiótica” quando se tratava de abarcar diferentes modos de comunicação animal, descartando todo o processo semiótico além disso. A corrente moderna tem como base de sustentação e de investigação o processo semiótico na sua globalidade; e desenvolve a sua própria estrutura metodológica e paradigmática

¹⁶ Idem.

¹⁷ “Quem for incapaz de se associar ou que não sente essa necessidade por causa da sua auto-suficiência, não faz parte de qualquer cidade [*polis*], e será um bicho ou um deus”, Livro I em *Política*, p. 50.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Transcrevem-se em itálico os termos utilizados pelo autor.

recriando-se numa proposta viável de investigação da semiose animal, com uma abordagem cognitiva, apoiando-se no pensamento de Charles Darwin e John Locke, entre outros. Supõe-se que, apesar da dificuldade reconhecida em estabelecer fronteiras cronológicas deste tipo, a passagem da corrente pré-moderna para a moderna se tenha dado entre 1970 e 1980.

O segundo ramo da Zoosseimiótica designa-se por Zoosseimiótica Antropológica (*Antropological Zoosemiotics*) e centra-se na interacção semiótica entre os seres humanos e os outros animais, aproximando-se mais acentuadamente das ciências humanas. Apoiado por Thomas Sebeok e pelo zoólogo Heini Hediger, este ramo subdivide-se em dois aspectos: o primeiro *communicational*, que diz respeito à comunicação interactiva e mútua entre seres humanos e animais; e o segundo designado por *significational/representational*, que consiste na consideração e investigação dos casos nos quais o animal não humano é uma fonte de significado, um objecto semiótico em vez de um sujeito que exerce comunicação interactiva e recíproca. Este ramo está directamente ligado à representação humana de outros animais, como é o caso dos mitos, bestiários de variada ordem e tipologia (desde os medievais aos de Jorge Luis Borges – até estes aqui tratados), lendas, contos, fábulas e todos os suportes literários, além das classificações sistemáticas, como a taxonomia, etc. É inserido nesta subdivisão da Zoosseimiótica Antropológica que esta dissertação se desenvolve.

Na subdivisão *significational/representational* da Zoosseimiótica Antropológica há dois conceitos justapostos, como o nome indica: a significação e a representação, sem que necessariamente um leve ao outro. A significação tem que ver com a percepção ou compreensão por parte do homem de determinado animal congregando diferentes significados, por vezes seguido por uma acção de representação em que esses significados são moldados e formatados para um receptor, por exemplo, a representação do cão como símbolo de lealdade é originária da percepção humana de que o cão possui de facto essa qualidade.

Todo o espectro das ciências humanas tem a sua génese na filosofia, e como tal, ao longo das eras o mundo animal foi objecto de observação, ensaio, estudo e investigação por uma miríade de filósofos e pensadores. Pode-se concluir que a zoosseimiótica existe desde que o homem tomou consciência da sua diferença e semelhança para com a alteridade animal – é como um jogo de semelhanças ou de diferenças, e reflectir a sociedade e mentalidade humanas a partir de moldes naturais e animais acompanha a evolução humana, no processo intelectual e artístico.

As definições da palavra ‘animal’ no dicionário poderão ilustrar a convivência real ou virtual, interactiva ou por meio de objectos significantes, entre a esfera humana e a esfera animal.

Animal, *s. m.* Ser organizado que tem sensibilidade e movimento próprio. Ser vivo. *Fig.* Bruto, estúpido, grosseiro (falando de pessoas). *Adj.* De animal; próprio de animal: fisiologia animal. *Fig.* Carnal.²⁰

Animal, *s. m.* 1. *Biol.* Ser vivo multicelular, de estrutura definida e de crescimento geralmente limitado, dotado de mobilidade, com capacidade de resposta a estímulos e desprovido de clorofila, por oposição a vegetal. [...] **animal de laboratório**, aquele que serve para as experiências científicas. ≈ COBAIA. **animal inferior**, *Zool.*, o invertebrado. **Animal irracional**, qualquer indivíduo de qualquer espécie, à excepção do homem, por se considerar destituído de raciocínio. **Animal racional**, o ser humano, por contraposição aos outros, por apenas ele ser dotado de razão. **Animal superior**, *zool.* O vertebrado. [...]

Animal, *adj. m. e f.* 1. *Biol.* Que é relativo aos animais, por oposição às plantas, aos minerais, à máquina... [...] 2. Que é do domínio do carnal, sensual. 3. Que é grosseiro, brutal.²¹

A este nível conotativo, da simples consulta e análise do termo ‘animal’, afiguram-se-nos algumas relações semióticas entre a esfera animal e a esfera humana. Conclui-se que o animal é referido enquanto ser distinto do homem apenas na característica da racionalidade e de quando é explorado para fins científicos ou tecnológicos. Em ambas as definições a animalidade no homem surge associada à falta de civismo e de cordialidade (bruto, grosseiro, e noutros casos, “besta”), à violência, e à sensualidade e prazeres carnis e/ou meramente físicos. Uma pessoa tanto pode ser um “animal a comer”, como noutros contextos (no caso da fábula e da alegoria) esse conceito reverte para a bondade – pode ser o animal a ensinar ao homem a amizade e o amor (caso da raposa e do Príncipezinho na história homónima de Antoine de Saint-Exupéry) e outros sentimentos nobres que se julgam apenas reservados ao contacto humano.

Uma extensa enumeração de factores se providenciam no que toca à percepção e consciencialização da onnipresença da esfera animal na esfera humana, como sejam: as necessidades básicas e vitais do homem (alimentação, vestuário), a adaptação do homem a determinado ambiente ou contexto, a exploração dos animais feita pelo homem sustentada pelo progresso científico, pelo trabalho e força de tracção, ou pelo afecto/prazer (animais de estimação), a presença animal na cultura tradicional e no

²⁰ Definição retirada do *Dicionário Lello Escolar*, Porto: Lello e Irmão Editores, 1980 (1ª edição em 1975).

²¹ Definição retirada do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea – Academia de Ciências de Lisboa*, Braga: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Editorial Verbo, 2001.

imaginário (como já foi referido), o desejo de maior conhecimento das outras espécies sustentadas por uma motivação de cariz filosófico, ou o simples trato quotidiano com os animais, seja em corpo, seja em imagens ou representações, etc..

Interrogações várias povoam ainda o horizonte científico e semiótico relativamente à distância entre a linguagem humana e as demais formas de comunicação animal, todavia considera-se real a existência dessa distância, pelo menos em termos qualitativos. No entanto, é inegável que, em termos semióticos e semânticos, o mundo animal ferve nas palavras e vozes humanas, seja por meio de metáforas, alegorias, pelo calão ou linguagem científica.

2.4. Simbologia animal – teriomorfismo

Ao longo de toda esta exposição não será estranha a percepção de que a onnipresença da esfera animal através do seu simbolismo, significação e representação, poderá parecer vaga porque é demasiado habitual ou comum.

Os bestiários medievais, manuscritos medievais compostos maioritariamente por monges copistas, que expunham o mundo natural instruindo o homem acerca dos hábitos animais para melhor corrigir o seu carácter pecador, tiveram origem na tradição oral asiática, helénica e egípcia, transmitida por Heródoto ou Aristóteles, entre outros, até ao *Physiologus*²² e a Isidoro de Sevilha²³. No caso da *História dos Animais*, de Aristóteles, tomavam-se como animais reais serpentes aladas que expeliam fogo da boca na região da Etiópia, além de outras aberrações que se acreditava que povoavam a crosta terrestre sem no entanto terem sido sequer comprovadas através da observação do próprio autor. Tomava-se como factual e verídico o conhecimento que era transmitido oralmente. Tal reverteu-se ligeiramente nos séculos XV e XVI, aquando os Descobrimentos, pois foi a partir da observação directa, mesclada com a sua experiência e mentalidade moldada à cultura natal, que os nautas descreveram os bichos, monstros e seres de carácter mágico – exemplo disso é a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (em relação aos rituais e cultos com animais), as cartas escritas aos reis ibéricos na

²² Obra de autor desconhecido escrita em grego datada dos séculos II-III. Precedeu aos bestiários medievais, e teve grande influência na cultura medieval (tradição musical, literatura, poesia, incluindo escultura e pintura sacras). Informação retirada de: “Physiologus” in *The Medieval Bestiary* <<http://bestiary.ca/prisources/psdetail869.htm>> consult. 12-10-2012.

²³ Isidoro de Sevilha (séc. VI) foi um teólogo cristão de grande erudição, originário da cidade de Cartagena. Compôs diversas obras, de carácter matemático, zoológico, filosófico, etc., que na época teve enorme influência, sobretudo na cultura hispânica. Informação retirada de: *Santo Isidoro de Sevilha*. In *Infopédia*, Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$santo-isidoro-de-sevilha>](http://www.infopedia.pt/$santo-isidoro-de-sevilha) (Consult. 2012-10-12)].

altura (Pêro Vaz de Caminha é um exemplo, sobretudo no que toca à caracterização do indígena, trajado com penas de aves desconhecidas e adornado com ossos na boca), ou até o discurso enciclopédico dos séculos XVI e XVII, como foi atrás referido (sendo que este último era conhecimento frequentemente transmitido em segunda mão).

Mais do que animais, a sensibilidade dotada aos portentos monstruosos e aos prodígios da Natureza, como quimeras, polifemos, sereias, homens de sexo duplo ou sem cabeça, mulheres que são répteis ou que têm dois rostos, era bem demarcada nas manifestações pictóricas (relembremos Hieronymus Bosch, por exemplo), escultóricas ou até nas cantigas de escárnio e poesia satírica. Quando se pretendia transmitir a fealdade humana, recorria-se à esfera animal²⁴. A imaginação era a fuga da normalidade excessivamente uniforme – por muito que a religião ou os preceitos morais obliterassem o livre exercício imaginativo e fantasioso, os homens sempre criaram uma mitologia do inconsciente cuja lógica corresponde a uma revalorização das hierofanias primordiais: “Poderíamos mesmo pensar que a imaginação mascara tudo o que não a serve” (Durand 1989, 51). O homem procura aumentar ou exceder os limites da realidade através das hierofanias ou cratofanias, sendo que esta transcendência da realidade humana encontra-se igualmente associada à sua própria queda e perda, exactamente devido à natureza terrena e profana da realidade humana²⁵. Os animais participam em ambos os mundos – os animais do submundo, e os animais alados, ou homens que partilham características animais (Hórus, Medusa, os anjos, etc.).

Poderá dizer-se, conforme afirma Gilbert Durand na sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1989), que a imaginação é orientada teriomorficamente, isto é, que os animais redireccionam o imaginário a partir da realidade nas camadas mais profundas do inconsciente humano, dada a sua universalidade e diversidade tanto na mentalidade do homem civilizado do século XXI como na consciência primitiva: “[...] esta orientação teriomorfa da imaginação forma uma camada profunda, que a experiência nunca poderá contradizer, de tal modo o imaginário é refractário ao desmentido experimental.” (Durand 1989, 51). A fauna simbólica e as imagens e signos teriomorfos e teriocéfalos são oriundos de uma realidade arcaica universal, conforme estuda a etnologia, comprovando a tendência animalizante do pensamento humano.

²⁴ *História do Feio* (2007) dirigida por Umberto Eco é muito explicativa e ilustrativa no que diz respeito à fealdade intrinsecamente relacionada com a esfera animal no pensamento ocidental. Aliás, toda a obra nos revela a faceta bestial e monstruosa consignada à fealdade.

²⁵ Ver *Tratado de História das Religiões* (1977) de Mircea Eliade.

O animal pode não só ser perspectivado a partir de uma significação arquetipal e geral, como também pode uma determinada característica particular ser isolada, sem ter de se ligar directamente à animalidade, por exemplo: são as asas, a capacidade de voar ou a ascensão que se destacam no pássaro, assemelhando-se à seta ou flecha. Claro que há animais que são semanticamente polivalentes e símbolos teriomorfos que possibilitam mais do que uma leitura.

À teriomorfia é associada a morte, a sexualidade e a libido enquanto cratofanias primitivas. No caso da sexualidade e da libido, animais como a cobra e o pássaro ou a cauda do escorpião são símbolos fálicos, o touro, carneiro e o bode representam a força da fertilidade, o cavalo e o cão partilham uma natureza sexual aterradora e obscura. Já a morte subjaz não só em todos os símbolos teriomórficos, como em quase todos os outros: a vida pressupõe a morte, pois não existe uma sem o seu contrário. Todos os animais que foram mencionados neste parágrafo que se associam à sexualidade associam-se igualmente à morte, quanto mais não seja na reinvenção de uma linguagem simbólico-mítica para outra: o carneiro é um símbolo pagão de fertilidade e potência sexual, porém no cristianismo é assimilado ao demónio e aos desejos libidinosos de natureza obscura e infernal.

3. De ambos os lados do oceano: o «habitat» da palavra

Os quatro autores em estudo (Miguel Torga, José Cardoso Pires, Gabriel García Márquez e Horacio Quiroga) provêm de diferentes origens, como já foi mencionado, e nasceram em momentos diferentes do século XX. Horacio Quiroga nasceu em Salto, uma cidade sita na fronteira com a Argentina a 500 km da capital uruguaia Montevideo, no último dia do ano de 1878. Miguel Torga nasceu em São Martinho da Anta, uma terra transmontana do norte de Portugal, a 12 de Agosto de 1907. José Cardoso Pires nasceu na aldeia de São João do Peso, em Castelo Branco, a 2 de Outubro de 1925, tendo-se mudado com a família, ainda pequeno demais para se lembrar, para a capital lisboeta. Gabriel García Márquez nasceu em Aracataca, no norte da Colômbia, uma terra quase virada para o mar caribenho e muito perto das montanhas, a 6 de Março de 1928. Exceptuando Horacio Quiroga, que nasceu no final do século XIX, todos nasceram no início do século XX, marcado por grandes transformações sociais e políticas em todos os palcos do mundo.

É de salientar as terras natais dos quatro autores, uma vez que as mesmas seriam idealizadas e tipificadas num molde simbólico nas suas obras, utilizadas como palco espaço-temporal de todos os acontecimentos. Gabriel García Márquez criou Macondo, um local mítico de contornos cosmogónicos, para o qual vertera todas as suas vivências da infância em casa dos avós maternos em Aracataca. Do mesmo modo São Martinho da Anta é idealizada por Miguel Torga, corporizada num idílio serrano ilimitado de beleza e liberdade, em estado genesíaco, mas eterno. Em José Cardoso Pires e Horacio Quiroga, mais do que a terra natal, foram as experiências várias ao longo da vida e o contacto com pessoas incomuns de uma camada social muitas vezes ignorada que dotaram de solidez e variabilidade na criação de personagens de património linguístico e cultural enriquecedor para a tessitura narrativa das suas obras – as personagens Joao Pedro²⁶, em “Los Desterrados” e Doctor Else em “Los Destiladores de Naranja” de Horacio Quiroga, e Tomás Manuel da Palma Bravo, em *O Delfim*, ou Sandra em “Lulu”, de José Cardoso Pires, poderiam ser alguns exemplos.

Todos os autores viveram vidas carregadas de experiências – Horacio Quiroga depara-se muito cedo com a morte de familiares próximos e amigos (um dos quais matou acidentalmente), e, depois de viajar pela Europa (Paris e Génova) e de visitar San Ignacio (Misiones) numa expedição, apaixona-se por esta última localidade e passa a residir na selva, bela e hostil, crendo que algumas das doenças que tinha se haviam aí curado (dispepsia, asma). É a selva, que torna Horacio Quiroga seu amante e explorador, ‘homo faber’, inventor, aventureiro, que fornecerá a matéria para a sua produção artística²⁷. E com a selva, os seus habitantes: a anaconda, o coati²⁸, as abelhas, o crocodilo, etc.

Miguel Torga, pseudónimo de Adolfo Correia da Rocha, recusando a via seminarista e a serventia, foi para o Brasil trabalhar na fazenda do tio paterno dos 13 aos 18 anos, deparando-se com a humilhação por parte da tia e o despertar do instinto sexual. Porém conseguiu, com a boa vontade do tio, voltar a Portugal para continuar o percurso escolar e cursar Medicina, participando na revista *Presença* e envolvendo-se em acontecimentos literários que acabariam por consolidar a sua veia literária. Miguel Torga viaja pela Europa, mas é calcorreando Portugal de lés-a-lés que declara o seu amor pelo país e pelo mundo, conhecendo-lhe os cantos e as margens, a costa e as

²⁶ O nome da personagem não tem til no original.

²⁷ Introdução de Leonor Fleming a *Cuentos*, edição de 1991.

²⁸ Mamífero carnívoro plantígrado semelhante a um raposinho. Palavra guaraní. Definição retirada do *Glosario de Cuentos* de Horacio Quiroga, edição de Leonor Fleming (1991). A tradução é minha.

montanhas, provando o pão e o vinho de cada terra e sorvendo com o olhar toda a planície de céu que abraça os homens²⁹.

José Cardoso Pires começou por cursar Matemáticas Superiores, abandonando o curso para se alistar na Marinha Mercante como praticante de piloto; foi ainda comissionista de drogaria, apontador de cais, agente de vendas, correspondente de inglês, intérprete de uma companhia de aviação, *copyrighter* de publicidade, até se envolver na vida jornalística e editorial e depois tornar-se professor universitário em Londres (King's College). José Cardoso Pires aprendeu e apreendeu a vida nas suas facetas de grandeza e de miséria, e com isso teceu o seu universo narrativo, delineado na física carnal da escrita³⁰.

Gabriel García Márquez começou igualmente por tirar o curso de Direito com o intuito de fazer a vontade ao pai, mas a meio declara o seu desejo de ser escritor, começando também por trabalhar na área jornalística, viajando inclusivamente até à Europa e norte da América³¹. García Márquez viveu a vida para a contar cifrada na sua própria magia e encantamento, aberta para o seu próprio teatro de espanto e de terror, de verdade e de solidão.

4. Os bestiários

4.1. O cão, o cavalo, a enguia e a serpente

Miguel Torga recebe ordem de libertação da prisão do Aljube a 2 de Fevereiro de 1940. Em Julho casa com Andrée Crabbé, lusista belga. Ainda no mesmo ano publica o volume de contos *Bichos*, sendo que parte dos contos haviam sido escritos na prisão – tal, por si só, revela a natureza das histórias aí contidas. Tardou a polícia política a alcançar a mensagem subliminar das histórias de animais com fala interior, de duas, quatro ou seis patas – tanto melhor, pois que até hoje se publicou (mais de vinte edições!), e assim continuará, imparavelmente. Mas serão histórias, fábulas ou contos? Para este caso não é importante – interessa antes relevar a mensagem e a envolvimento destes bichos que nos comunicam desde o “portaló da [...] pequena Arca” torguiana.

²⁹ Miguel Torga: *Fotobiografia* (2000), Clara Rocha; e *Miguel Torga, poeta ibérico* (1979), Jesús Herrero (esta obra contém excertos dos *Diários* de Miguel Torga).

³⁰ José Cardoso Pires – *Fotobiografia* (1999), Inês Pedrosa; *Cardoso Pires por Cardoso Pires* (1991) por José Cardoso Pires e Artur Portela.

³¹ *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez; *El olor de la guayaba* (1994), de Plinio Mendonza.

A colectânea inicia-se com uma morte lenta narrada com toda a minúcia; e não é a morte de um animal qualquer – é a de um cão, considerado o melhor amigo do homem. “Nero” é sobre Nero, o cão, deitado dentro de casa “[...], ali, desdentado, com as urinas em sangue, cego duma vista...” (Torga, *Bichos*, 1995: 25), que, desde o princípio da sua memória até ao presente obscuro da sua solitária decadência, revê e recorda todos os episódios marcantes da sua vida. Torna-se clara a forte presença humana na voz canina de Nero – o cão podia ser homem narrando a sua vida de homem. A emotividade presente no entusiasmo da caça, no paternalismo para com o filho, para com a revolta do seu definhar colocam Nero na posição humana da angústia e expiação dos seus actos antes de morrer, ansiando que alguém o ame e o lamente na sua hora final. No fundo, a história de Nero é a vociferação da sua própria solidão na busca de amor: o melhor amigo do homem busca o amigo que assim o deixara às portas da morte. É afinal a patroa nova que, ao vê-lo deitado de olhos fechados, o chora amargamente – coisa que relaxa Nero e o preenche de felicidade, confiando na sua última viagem.

Não terá sido por acaso que Miguel Torga iniciou esta colectânea com um conto sobre um cão prestes a morrer – por ser o animal, de todos os animais, que se encontra mais próximo do homem desde tempos imemoriais, essa proximidade revela-se aqui o ponto de partida para a navegação “da minha pequena Arca de Noé”, como se dirige Torga à pequenada no seu prefácio. Leia-se a superioridade do cão (“[...] um cão de caça, um navarro legítimo!”, Torga, 1995, 24) para com os outros animais: a perdiz que caça, a burra que morrera na mata da Pedreira (“A burra nem sequer essa sorte tivera. Os seus ossos reluziam ainda na mata da Pedreira. Chuva, geada, sincelo em cima.”, Torga 1995, 11), o frango pedrês que se empoleirava em cima do seu lombo e que lhe desperta o apetite quando vê os seus ossos descarnados no prato do dono, assim como os gatos, os demais frangos e galinhas e o porco (“Assim, morria sozinho, tristemente. [...] É certo que também ele, Nero, vira morrer o gato, um sem número de frangos e galinhas, e cada ano seu porco, sem o menor estremecimento.” Torga, 1995, 24).

A superioridade do cão perante os outros animais do seu meio doméstico é também acentuada devido à íntima proximidade deste com os donos, considerando-se um membro da família: “Com eles compartilhara aqueles longos oito anos de existência. Com eles passara invernos, outonos e primaveras, numa paz de família unida.”, (Torga 1995, 13). Esta harmonia e paz de espírito torna-se mais concreta quando o verdadeiro dono, (um doutor que vinha pelo Natal), de certa forma, lhe deu a identidade – até ali era só um cão perdigueiro, a partir de então passa a ser Nero: “Era Nero. E ficou senhor

do nome, do seu nome, como da sua coleira.”, (Torga 1995, 14). Quando os símbolos da identidade canídea são cunhados ao cão, e ainda para mais, fornecido pelo homem, o cão Nero sente que, quando o chamam pelo nome de que é detentor, cumpre a sua primeira condição – a de ser subordinado do homem, educado para o servir (neste caso concreto, será a caça): “Era a posse. Havia naquela voz um timbre especial que o fez estremecer. Pela primeira vez sentia que tinha realmente um dono.”, (Torga 1995, 15). Todavia, a subordinação ao homem não significa, para Nero, subserviência ou servilismo da sua parte – em toda a pequena diegese subsiste a mensagem de que o cão obedece ao dono como o filho obedece ao pai, tal é o vínculo familiar que o liga ao clã humano no qual habita. Tanto assim é que, quando chega, ainda cachorrinho, à família que o recebera, quase esquece o calor materno: “Com dois meses apenas, fez então aquela viagem longa [...]. Mas à chegada teve logo o amigo acolhimento da patroa nova. Festas no lombo, leite, sopas de café. [...] quase se esqueceu da teta doce onde até ali encontrava a bemaventurança, [...]”, (Torga 1995, 13). Daí que não surpreenda a semelhança que Nero estabelece entre si e o homem, referindo-se a si mesmo como um ser humano no seu longo monólogo enquanto definha: “Até missa ouvia aos domingos, coisa que nenhum cão fazia.”, (Torga 1995, 14); “Mas era feio um navarro dar um apertão num frango. Saiba um homem respeitar-se.”, (Torga 1995, 25).

Como se verá ao longo da leitura de *Bichos* de Miguel Torga, bichos não são apenas os animais de quatro patas, pois incluem também os bípedes seres humanos de nome Ramiro, Madalena ou Senhor Nicolau que olvidam a sua humanidade em detrimento de uma animalidade prestes a explodir³². Esta obra comprova que as fronteiras entre a animalidade e a humanidade são, além de ténues, confusas e, dir-se-ia, desajustadas. Como acusar um cão de ser apenas cão quando apenas anseia carinho e companhia antes do embarque na sua viagem final? Como descrever ou declarar a humanidade de um homem que mata o seu semelhante por este ter atirado sem intenção a uma ovelha (refiro-me ao conto “Ramiro”)? De facto, e eis aqui uma análise zoossemiótica de cariz literário, as fronteiras que nos definem humanos ou animais quase que inexistem – daí que permaneça o enigma da verdadeira humanidade dos homens, e da verdadeira animalidade dos animais, quando ambos são animais. Conclui-se que:

³² João Camilo dos Santos “Homens e bichos. A questão do “humano” em alguns contos de Miguel Torga”, in *‘Sou um homem de Granito’: Miguel Torga e o seu compromisso*, Fagundes, Francisco Cota (org.), Lisboa: Edições Salamandra, 1997 (1ª edição), p. 125-146.

[...] o objectivo final dos contos parece ser precisamente o de demonstrar que a “humanidade” não é uma qualidade de todos os homens nem exclusiva do homem, do mesmo modo que a “animalidade” não é uma qualidade de todos os bichos nem exclusiva dos bichos. (Santos 1997, 129)

Como o autor Miguel Torga uma vez declarou a Ruben A., numa carta do dia 25 de Junho de 1965 a propósito dos 25 anos da publicação de *Bichos*, por o artigo comemorativo do facto, escrito por Ruben A. para o *Diário Popular*, ter sido censurado integralmente: “Os bichos são homens e os homens são bichos.” Demarque-se a genuína intenção do autor em confundir as mentes humanas sobre o enigma da sua própria consciência: quantas partes da nossa consciência *são* humanas? Quantas partes da nossa inteligência *são* animais? Existem emoções humanas e emoções animais? Onde reside a nobreza, ou o amor? Numa colectânea destinada ao público infantil, como o próprio autor declara no prefácio, (mas de infantil nada tem), qual seria o propósito de Torga?

Antes de proceder com alguma resposta (ou mais interrogações), permitam-me continuar relacionando o cão de Miguel Torga com o cão de José Cardoso Pires.

O Delfim foi publicado no conturbado ano de 1968, no mês de Maio. Revoltas sociais, sem limites nem distinções de classes sociais, faixas etárias ou etnias, estalavam em Itália, Alemanha e França aquando da altura da publicação do romance. Além disso, poder-se-ia falar da germinação da semente que viria a desabrochar em Abril de 1974 de resistência ao salazarismo.³³ Uma nova era se aproximava, fervilhando na consciência popular a sua adivinhação.

A obra, que passou quase impune dos censores do regime (isto porque apenas umas quantas frases que continham a palavra “beijo” de modo inadequado ao permitido pelo policiamento de costumes não passaram, entre outras³⁴), teve sucesso, inclusivamente entre o meio crítico-literário, que a aplaudiu unanimemente. É ainda hoje considerado um romance corajoso por diversas razões: revolucionou a literatura portuguesa, finalmente atenta à literatura anglo-saxónica e estado-unidense, inovou com o discurso directo sem dramatismo e de uma leve e subtil toada irónica, e com a

³³ Conforme explica o historiador e professor Fernando Rosas em *Grandes Livros – O Delfim*, de José Cardoso Pires. Realização de João Osório; narração de Diogo Infante. Produzido por Companhia das Ideias para a Rádio e Televisão Portuguesa 2 (RTP2), 2009.

³⁴ Tal pode ser comprovado em *José Cardoso Pires – Fotobiografia* (1999) de Inês Pedrosa.

fragmentação dos diversos planos textuais em cortes e montagens de carácter quase cinematográfico³⁵.

Narra-se a história (fragmentada) de um escritor que se hospeda numa pensão numa localidade chamada Gafeira, local fictício, um ano depois de lá ter estado pela última vez. Dirige-se até lá movido pelo interesse na caça; só que desta vez há um crime a resolver³⁶. O seu companheiro Eng.º Tomás Manuel da Palma Bravo, o delfim, fugiu da Gafeira depois de aparecerem mortos a mulher, Maria das Mercês, e Domingos, o seu criado maneta. Tomás Manuel é o último herdeiro da linhagem dos Palma Bravo, e tem em sua posse uma grandiosa casa chamada Casa da Lagoa por se debruçar sobre a Lagoa da Gafeira³⁷, uma lagoa que respira e que queima, coroada de fumos e constelada de aves, suspensa na incerteza da sua miragem maligna. Perante o abandono da mesma, depois da fuga do seu proprietário Tomás Manuel (no Brasil? Em Lisboa? Morto?), a lagoa fica entregue aos camponeses-operários, habitantes da Gafeira, o que apraz a toda a povoação.

É de redobrado interesse mencionar os esboços bestiais com que o autor desenha os espaços e as personagens do romance – a aldeia da Gafeira, logo na segunda página do romance (edição de 1971), é uma aldeia povoada de “seres que a habitam e que formigam lá em baixo, por entre casas, quelhas e penedos, à distância de um primeiro andar.” no qual se encontra o Autor, instalado na pensão. O largo da mesma aldeia, ponto de encontro de toda a gente, é caracterizado a partir da sombra do crepúsculo que sobre as muralhas avança “uma insinuação de trevas [...] para tornar o largo mais só, deixando-o entregue aos vermes que o minam.”. Os insectos pegajosos e sugadores apoderam-se do largo mal começa a escurecer, e o romance assim se sucede, nas entrelinhas da crítica mordaz e da ironia, acompanhada de insectos, répteis como lagartixas pardas³⁸, e cães ferozes, escuros espectros de uma assombração do passado.

³⁵ Na obra de Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires* (1977), é desvendado, explicitado e desenvolvido este aspecto fragmentado e cinematográfico que caracteriza a obra de José Cardoso Pires.

³⁶ A caça é “denominador simbólico” entre o escritor, o caçador e o investigador, conforme nos demonstra Eduardo do Prado Coelho em “O círculo dos círculos” (2003): “o escritor, para quem escrever é ir no encalço de uma presa, ou o leitor, que vai sempre em busca do sentido inacessível.” (p.14).

³⁷ A personagem de Tomás Manuel da Palma Bravo, o delfim, o “Infante”, último príncipe do ocaso de uma família, constitui um tipo de personagem conotado com o *marialvismo*. Devido à extensão do trabalho, esse aspecto não pôde ser aqui tratado, no entanto, “O realismo e os ‘realismos’ da obra de José Cardoso Pires” (2003) de Petar Petrov e *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção* (1958-82) (1999) de Eunice Cabral analisam essa característica na obra *O Delfim*.

³⁸ O ensaio de Eduardo do Prado Coelho intitulado “O círculo dos círculos” e que introduz a edição de 1999 de *O Delfim* analisa exaustivamente a presença, símbolo e imagem da lagartixa parda na obra. Estava prevista uma articulação comparativa entre a lagartixa parda e o *Dinossauro Excelentíssimo*

O Autor, da sua janela da pensão, observa Tomás Manuel da Palma Bravo a regressar da missa com a mulher Maria das Mercês até ao seu automóvel *Jaguar*, guardado pelo Domingos, o criado maneta, e os dois cães lobos-de-alsácia, Lorde e Maruja – é esta a primeira imagem que obtemos das personagens principais.

Cães negros, manuseados habilmente por Domingos, que com mestria na sua única mão, os doma com a ciência de quem sabe falar às feras. Nas várias versões que há a propósito do trágico destino de Maria das Mercês e de Domingos subsiste um clima de assombração e medo face à aparição na aldeia de uma matilha de cães negros que inclui igualmente um cão sem uma pata, possível reencarnação do criado. Esses fantasmas, prenúncios de morte e terror, espreitam de todos os cantos, ladrando na noite indefinida de fumo – e o povo crê tratar-se da reencarnação do clã reunido em torno de uma maldição por desfazer. Maldição que estaria na origem do crime: o ciúme da “esposa maninha”, como era Maria das Mercês denominada pelo Velho-Dum-Só-Dente, personagem tipo que encarna a maledicência, a revolta e a baixeza numa única soma, acrescentada à capacidade de fabulação supersticiosa (é também este quem aponta a maldição carregada pela matilha fantasma).

Assim, é sozinha que Maria das Mercês se satisfaz sexualmente por meio da masturbação, chupando aspirinas sem água [“O travo brando, cal e limões, penetra-a lentamente mas deixa uma permanência na boca – primeiro o ardor [...] depois o gosto morno do amido que [...] lembra pão a levedar, sémen, o rastro que fica sobre uma cama de longas horas de amor.” (Cardoso Pires 1971, 282)], ou andando a cavalo:

Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para a frente, vencida. Está abraçada a um pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda. O suor do animal aviva os aromas da terra. Maria das Mercês, incapaz de se apear, sente os lábios frios, as coxas a arder... (Cardoso Pires 1971, 213)

Recordando sempre aquilo que dizia de si para si quando ainda era solteira (“A natureza acalma-se com o casamento”) e a sua condição de mulher respeitável formada num colégio de freiras impedia que fizesse³⁹. O cavalo, símbolo ctónico da sexualidade aterradora é distorcido aqui enquanto objecto de manipulação sexual de uma mulher

(1973), fábula de José Cardoso Pires, a partir das ideias expostas nesse ensaio de Eduardo do Prado Coelho e noutro de Maria Lúcia Lepecki, “O intertexto Evangélico em *Dinossauro Excelentíssimo*” (2003), porém a (pequena) extensão do trabalho não permitiu esta relação comparativa.

³⁹ Ver capítulo quarto “O enigma feminino (*O Delfim*)” em *José Cardoso Pires: Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, de Eunice Cabral (1999), sobre a posição da personagem feminina no romance, inserida na obra de José Cardoso Pires e no contexto cultural português.

solitária. Associado às forças obscuras da terra e do submundo, do instinto e da loucura, o cavalo é condutor da morte (psicopompo). De certo modo, prenuncia simbolicamente o fim trágico de Maria das Mercês, detentora de uma natureza sexual que se tornara selvaticamente galopante por não ter sido saciada a seu tempo devido.

Ante tais factos, impressionaria uma cópula entre dois lobos-de-alsácia num banquete de enguias grelhadas que os populares organizaram para festejar o seu usufruto da lagoa:

Nesta estação, Gafeira, pressente-se vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo. [...] A fumaceira avoluma-se. [...] É um nevoeiro que embriaga, um nevoeiro de enguias e de brisas do oceano. [...] Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira. [...] os cachorros mal respondem, gemem. Esses latidos, embora fracos e sem convicção, prolongam-se pela noite. Vêm de algures, de dois cães em desespero, dois unicamente, [...]. Há risos na assistência, e os animais, um macho e uma fêmea, arrastam-se miseravelmente pegados um ao outro pelo sexo, o cão levando a cadela atrás, às arrecuas [...] mas cada qual voltado para seu lado, sem se olharem nem se sentirem aliados pela menor recordação do amor que estiveram a viver. [...] Os curiosos insultam-nos (há necessariamente o Velho a atirar-lhes terra e a persegui-los) e eles, de pescoços esticados, olhos estúpidos, continuam impotentes na sua indignidade. [...]. [...] estão desligados e parecem enormes. Sentados nos quartos traseiros, como leões de circo, escancaram as negras bocarras, suportando as fantasias de um domador que é, nem mais nem menos, o Velho das lotarias. Ele em pessoa, a torturar na praça pública dois mastins corpulentos. Monstros daquele tamanho só podem ser os lobos-de-alsácia do Engenheiro, e são, não há que duvidar. [...] O cauteleiro faz a sua oratória à assistência, e demonstra: vai-se às feras e arranca-lhes mancheias de pêlo. [...] Com o pêlo vêm, agarradas, tiras de carne a todo o comprimento dos lombos, que saem vivas, a saltar, e se enroscam no braço do Velho. «Enguias, meus senhores. Aproveitem a hora da sorte,» anuncia [...]. Depois puxa brutalmente essas cordas sangrentas que se lhe enovelaram nos pulsos e, brutalmente também, lança-as para o chão a monte. [...] Lorde e Maruja recebem-no de dentes aguçados. Mas não vão além da ameaça porque se deixam descarnar, enguia a enguia. Urram, é tudo. [...] Desfibrados, o esqueleto à mostra, estão num lago de sangue e de enguias donde se desprende uma renda de vapor semelhante à que se liberta dos pântanos. [...] No nevoeiro – agora mais carregado com o fumo morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional. (Cardoso Pires 1971, 259-264)

A longa citação justifica-se pelo facto de este episódio constituir um relevante episódio alegórico, tanto no mero sentido simbólico como político-social. Desta cena se podem tecer as mais profundas considerações a propósito das máscaras políticas e dos jogos simbólicos entre o Velho, os cães, as pessoas em redor, o fumo e as enguias. Ora, os cães Lorde e Maruja, que, além de terem sido as mascotes do Eng.º Palma Bravo, são acreditadas enquanto a reencarnação do Engenheiro e de Maria das Mercês, respectivamente, e como tal representam o poder abusivo (da propriedade e da vontade

popular) e a ostentação ofensiva de riqueza perante a rota pobreza de grande parte da povoação (e do país nessa época) – o que é, aliás, notório aquando da cerimónia natalícia que os Palma Bravo organizam para todos os empregados e criados, coisa que fracassa em absoluto. Os cães, por assim dizer, tinham uma vida com mais qualidade do que grande parte da gente camponesa-operária da Gafeira. Neste caso concreto aponta-se o coito canino como chave simbólica para o deciframento do casamento entre o delfim e Maria das Mercês: dois desconhecidos, aliás, dois estrangeiros de mundos recíprocos, sem se olharem ligam-se pelo sexo, mero músculo intumescido como resposta a um contrato naturalmente aceite – tudo obedece à ordem natural dos cânones (no entanto, nem isso acontecia durante o casamento – Maria das Mercês era “mulher inabitável” pelo amor, condenada à solidão).

O poder abusivo que os cães representam torna-se alvo abusado da vingança popular, figurada pela loucura sanguinária do Velho-Dum-Só-Dente, que cego de fúria, esfolia os cães vivos no meio do banquete das enguias. O esqueleto dos cães vivos, que dera origem às enguias que o Velho anuncia, é um espectro de desolação em estado líquido de sangue, um fantasma feito corpo, uma ordem destruída e despedaçada pelo desgaste de quem sofre por ela sem nada obter – o povo. A enguia partilha a sua simbologia com a serpente – serpente das águas da lagoa, de um submundo oculto e enevoadado, símbolo fálico de potência ou ceptro quebrado do poder? O banquete é de enguias – poder-se-ia assumir o carácter cratofânico⁴⁰ da ingestão das forças ocultas da lagoa e de toda a névoa que contém de modo a obter a potência necessária para os difíceis tempos que se avizinham. Afinal de contas, durante longas décadas a lagoa pertencia à linhagem Palma Bravo – há que retomar o conhecimento místico daquilo que há muito pertence ao povo, daí a ingestão das enguias, filhas da lagoa⁴¹. O lago de sangue morno e o fumo das enguias cria um isomorfismo com a lagoa, a lagoa que respira e que queima, ventre aquático estéril, mais feito de névoa e de bruma do que de água e de bênção. Poderia considerar-se uma alegoria desse tempo futuro ainda por adivinhar em Portugal, tempo representado pelo fumo incomodativo de um grito prestes a rebentar nas gargantas da história – o cão, besta psicopompa, torna-se enguia, serpente oculta, alimento cratofânico e renovador do espírito no tempo e no lugar. E do fumo, da neblina da lagoa, água estagnada de um tempo podre, se anunciaria uma espécie de

⁴⁰ Cratofania: manifestações de força ou poder, temidas ou veneradas. Termo do mitólogo Mircea Eliade.

⁴¹ As enguias são consideradas peixes de rios de água doce; apesar de, por vezes, ser possível encontrá-las em lagoas.

Dom Sebastião colectivo⁴². Que viria, ainda no seu estado brumoso, acompanhado de campainhas e do hino nacional (que aqui pode ter também uma interpretação irónica e simultaneamente paradoxal, dado o festim grotesco que se gerara de sangue e fúria e que, de certo modo, desvirtua uma celebração popular, um banquete, supostamente inocente e pacífico).

Em *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, não é a simbologia do cão a que mais se salienta, mas há dois episódios que relevam o papel igualmente maligno do cão, assimilado à morte e ao génio infernal do devoramento vampiresco: o episódio da aparição de José Ignacio Saénz de la Barra, um homem de perfume floral e passos de ballet, técnico especializado na domesticação social e cultural, acompanhado noite e dia por Lord Köchel, um “dobermann taciturno del tamaño de un novillo con ojos humanos” (García Márquez, 2010, 231) que não abandona o seu dono nem para urinar e que se refastela com as tripas dos inimigos da nação. Demarque-se a complementaridade entre José Ignacio e o cão, como parte do mesmo corpo e do mesmo espírito demoníaco que até o próprio patriarca, admitiria, teme: “madre mía Bendición Alvarado este hombre es una bestia”, (García Márquez, 2010, 234). E o segundo, o episódio da morte de Leticia Nazareno e do menino Emanuel, respectivamente mulher e filho legítimo do patriarca:

[...] dos de sus edecanes irrumpieron en la oficina con la novedad terrible de que a Leticia Nazareno y al niño los habían descuartizado y se los habían comido a pedazos los perros cimarrones del mercado público, se los comieron vivos mi general, pero no eran los mismos perros callejeros de siempre sino unos animales de presa con unos ojos amarillos atónitos y una piel lisa de tiburón [...] sesenta perros iguales que nadie supo cuándo saltaron de entre los mesones de legumbres y cayeron encima de Leticia Nazareno y el niño sin darnos tiempo de disparar por miedo de matarlos a ellos que parecía como se estuvieran ahogándose junto con los perros en un torbellino de infierno, sólo veíamos los celajes instantáneos de unas manos efímeras tendidas hacia nosotros mientras el resto del cuerpo iba desapareciendo a pedazos, veíamos unas expresiones fugaces e inasibles que a veces eran de terror, a veces eran de lástima, a veces de júbilo, hasta que acabaron de hundirse en el remolino de la rebatiña y sólo quedó flotando el sombrero de violetas de fieltro de Leticia Nazareno ante el horror impasible de las verduleras totémicas salpicadas de sangre caliente que rezaban Dios mío [...] (García Márquez 2010, 220-221)

Este ataque feroz dos sessenta cães com olhos amarelos de assassino e pele de tubarão num cenário dantesco de sangue e vegetais poderia ser igualmente considerado como

⁴² Conclusão apontada pela Prof. Dra. Maria Lúcia Lepecki em *Grandes Livros – O Delfim, de José Cardoso Pires*. Realização de João Osório; narração de Diogo Infante. Produzido por Companhia das Ideias para a Rádio e Televisão Portuguesa 2 (RTP2), 2009.

uma quimera da revolta popular face ao poder, a negação da exploração contínua e sem escrúpulos. De certa forma, os cães assassinos, dos quais se desconhece a origem, são a alegoria física da energia animal de revolta que paira na atmosfera do poder, e à qual o patriarca é alheio, apenas cioso dos seus jogos de dominó, das suas horas de amor, e dos seus rituais nocturnos. Aqui o devoramento da mulher e do filho do patriarca “el que manda” sugere igualmente uma ingestão cratofânica do poder maligno, revertendo-o em força vingativa e potência regeneradora para a “madrugada del lunes”, na qual a cidade desperta do seu “letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza” (primeira página da obra – edição 2010). Depois do acontecimento, o patriarca, inicialmente, recorda com amargura a quarta-feira fatídica em que tudo aconteceu, perguntando-se se matar os cães não seria matar de novo Leticia e o menino, pois que os seus espíritos haviam sido engolidos pelos monstros caninos; no entanto, acaba por esquecê-la nos confins da sua memória vasta como uma planície de cinzas e solidão.

O mesmo cão com olhos amarelos de assassino e corpo monstruoso de ferocidade e agressividade pode ser visto no conto “Lulu”, presente na colectânea de contos *A República dos Corvos* (1988) de José Cardoso Pires. Lulu é Sandra, uma “menina esposa” que vê o marido sargento sair para a Guerra de África de 1971-72 depois de dois anos de casados. Para não ficar completamente sozinha, o marido deixa-lhe um lobo-de-alsácia (de novo...) para a proteger:

Para que ela ficasse mais sossegada deixou-lhe um canzarrão do tamanho dum burro, um lobo-d’alsácia de raça atravessada que, além de desconfiado, era um manual de fidelidades a toda a prova. Tinha instintos militares, o sacana [...] Chamava-se Duque [...] Era uma besta de boca negra com um amarelo assassino no olhar e, se bem que corpulento e enormíssimo, deslocava-se com a subtilidade duma sombra. Ladrar não era com ele e correr ainda menos. (Cardoso Pires 2010, 60)

Este cão, o Duque, “um manual de fidelidades a toda a prova”, “Ortodoxo, puritano e castrense”, era um animal de fortes convicções devido à sua extrema disciplina e sentido de posse. Tanto é um animal fiel ao papel que o dono lhe impusera, o de proteger a menina esposa, Sandra Lulu, que, de certo modo, encarna a natureza do indivíduo e o seu sentido de posse reverte para um sentido perverso e terrificante de dominação absoluta da pequena fêmea que tem ao seu cuidado. Da fidelidade inicial para com o dono passa para a rivalidade, desconfiança e severidade quando ouve a voz do mesmo

pelo telefone. Mas a guerra termina e o marido guerreiro não volta. A outrora alegre e cantadeira Lulu, que conversava com as vizinhas nos intervalos do seu *tricot*, deixara de aparecer à janela, assim como o Duque – pairava um véu de dúvida sobre o destino do marido, e Sandra sempre acorrentada ao castelo do maldito príncipe de quatro patas. Até que um escândalo explode naquele bairro, escândalo arrastado de pânico e vergonha:

Janelas aos gritos, cães a ladrar, uma aflição, um horror. Porquê? Porque de repente, aparecera, debruçada na varanda da janela da saleta, a esposa-menina a bradar por socorro. A Sandra-Lulu, ela mesma. E nua. E a escorrer sangue. Mais: arrastando o Duque, que lhe vinha ligado ao ventre pelo coito. (Cardoso Pires 2010, 69)

À semelhança do episódio das enguias, o Duque permanece ligado através do seu membro intumescido, mas sem interesse algum, nem luta para dali sair apesar do pavor e dores da esposa-menina, pois o seu coito assim funciona “[...] os lobos-d’alsácia são particularmente longos e retidos na erecção”, (Cardoso Pires 2010, 69). Por muitos conselhos que ouvisse das vizinhas, Lulu não se consegue livrar do monstro sozinha, e depois de estar no hospital, desaparecera dali para sempre. As ondas de fumo que no final do conto assomam na atmosfera do leitor delineiam uma neblina de mistério e ocultação de vícios e crimes nas personagens de José Cardoso Pires, personagens que poderiam ser reais de tão cruas e sofridas – repare-se que é o mesmo fumo omnipresente no romance *O Delfim*, escrito em 1968; e *A República dos Corvos*, colectânea da qual este conto faz parte, foi publicada vinte anos depois: depois do 25 de Abril de 1974, depois da entrada ibérica na União Europeia, depois de uma série de rompimentos político-sociais com o antigo regime e saltos na civilização... será esse fumo o mesmo fumo que respiramos em *O Delfim*? Terá esse fumo uma mensagem política subliminar ou será a verdade da história a “piscar o olho” à fabulação vivida nos gloriosos anos 70 do século XX em Portugal? O fumo esconde um mundo oculto, podendo desvelar uma realidade indesejada – assim sucedeu com o crime na lagoa d’ *O Delfim*, e assim sucedeu com o atroz crime do Duque para com Lulu – e, assim, funciona quase como um fumo artístico de palco para dar entrada às máscaras, monstros e marionetas de um carnaval hiperbolicamente animalesco da condição humana. Tal como sucede com o fumo oriundo do salitre de um mar vendido em *El otoño* em Gabriel García Márquez, poder-se-ia dizer.

A propósito disso, acrescente-se o que declarou José Cardoso Pires a uma entrevista de José Carlos de Vasconcelos no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*:

A minha relação com os animais sempre foi difícil [...]. Aliás atribuo quase tudo o que há de negativo no homem à sua faceta animal. O lado animal do homem repugna-me, incomoda-me. Por outro lado, o animal é uma espécie de caricatura do homem. (JL, 1988, ano VIII, nº 335, p. 8)

Eis uma posição que se coloca nos antípodas daquela que é assumida por Torga – curioso observar como dois escritores portugueses contemporâneos diferem tão grandemente da sua perspectiva animal do homem. Enquanto Miguel Torga debate nos seus *Bichos* as fronteiras quase inexistentes entre a humanidade e a animalidade, relevando-as a estatutos absolutos, universais e incondicionalmente ligados à natureza de todos os seres, assumindo a animalidade como parte da essência selvagem do homem (lamentavelmente crendo-a perdida), José Cardoso Pires considera os animais como uma caricatura do homem, admitindo uma reversibilidade homem/animal presente em todas as personagens, reais ou fictícias, julgando a sua colectânea *A República dos Corvos* como um “bestiário ao contrário”⁴³. Ao invés de, à semelhança dos bestiários medievais, educar o homem para a pureza através da demonstração dos malignos e ímpios actos dos animais, demarcando-o da sua animalidade, aqui anuncia-se exactamente o contrário: a animalidade, no sentido cruel, feroz, atroz, não é reservada aos animais, é também, e sobretudo, parte dos homens. De certo modo, narra-se aqui um desfile de “bestiários privados”, isto é, “[...] animais particulares eram criaturas ou restos de criaturas que cada indivíduo transportava dentro de si sem dar conta disso. [...] todos eles em dimensões suficientemente reduzidas para poderem habitar o homem.” (Cardoso Pires 2010, 32). Poderá dizer-se que José Cardoso Pires não dissocia sob forma alguma a imagem humana da animal, facto corroborado por Eduardo do Prado Coelho:

O naturalismo começa por fazer parte do universo de Cardoso Pires na medida em que este dificilmente consegue impor uma imagem do humano sem a metaforizar nos termos da paisagem animal. Os exemplos são às dúzias. [...] Em *O Delfim*, o escritor é um furão, a lagartixa faz de emblema e inscrição, os cães acompanham os donos, são a sua memória e assinatura, assim como o criado é meio-cão, e ocupa-se do carro como se fosse um animal; temos ainda as mulheres que são, como toda a gente sabe, umas cabras [...] mas podem funcionar como *louva-a-deus* e devorar os amantes na prova do amor, temos os *cavalos* que podem sexualmente tomar o lugar dos donos [...]. (Coelho 2003, 13)

⁴³ Retirado do mesmo artigo atrás referido.

Homem e animal são um só – a imagem humana compõe-se de inúmeras facetas animais que, como um caleidoscópio, se exibem ante cada situação (poder, domínio, sexualidade, crime).

Gabriel García Márquez parece partilhar da mesma visão de José Cardoso Pires em relação aos “bestiários privados”, uma vez que toda a figuração do patriarca é esculpida por meio de feras sobre bestas, uma autêntica quimera fruto da podridão do poder e do absolutismo da solidão, como se verá.

Já Horacio Quiroga parece partilhar da visão de Miguel Torga, mas em contornos ligeiramente distintos: a selva hostil é vista como a origem irremediavelmente perdida do homem, tanto que por muito que este se acostume à imprevisibilidade climática e geográfica da selva, e ao seu carácter venenoso, maldito e explosivo como um inferno em permanente ebulição, o homem será sempre o destruidor da harmonia genesíaca. Antes da presença do homem, a selva é paraíso, depois da presença do homem, a selva é infernal e castigadora⁴⁴. Apesar de o cão ser visto como um símbolo da fidelidade e lealdade, a sua inseparabilidade do homem torna-o parte do homem, como uma extensão do carácter e da faculdade humana destruidora da selva: assim sucede no pequenino conto “Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre⁴⁵”, no qual a mãe coatí ensina os seus pequenos três filhos a terem cuidado com o cão, pois que o cão é o anúncio do homem vil que transporta a arma de fogo que os matará; e no conto “Anaconda”⁴⁶, o mesmo papel é atribuído ao cão.

“Anaconda” relata a guerra começada pelas serpentes, víboras e cobras (todas rivais entre si, seja em relação à beleza, ao veneno ou à agilidade, respectivamente) que se unem com o objectivo de derrubar o homem e destruir os seus projectos de integração na selva para criar um laboratório de Seroterapia Ofídica custeado pelo Governo, a fim de estudar e investigar os venenos das víboras para criar curativos. Há duas entidades que congregam em si toda a negatividade e inimizade por parte dos animais: a Casa e o Homem, tomadas como corpos independentes, como se pode ver pelo facto de as palavras se encontrarem com inicial maiúscula. Em Conferências sucessivas, nas quais reúnem as suas pares e rivais, serpentes, cobras e víboras

⁴⁴ Fernando Ainsa em *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986) discorre sobre a selva enquanto espaço cerrado, inferno que encarcera o homem num meio hostil e inimigo, aplicado à obra quiroguiana (págs.431-438); assim como Leonor Fleming na Introdução à sua edição de 1991 de *Cuentos*.

⁴⁵ Publicado originalmente na revista *P. B. T.* de Buenos Aires, a 27 de Janeiro de 1917. Depois fez parte dos *Cuentos de la selva para niños*, publicado originalmente em 1918 pela Cooperativa Editorial «Buenos Aires».

⁴⁶ Publicado originalmente em 1921, em *Anaconda* (este foi um dos poucos contos que não foi publicado primeiramente em jornais ou revistas), Buenos Aires.

arquitectam planos para saírem vencedoras e restituírem à selva a sua pureza, mantendo o seu lar. Como tal, pedem a uma cobra (as cobras são mais ágeis que as serpentes e as víboras), que se denominava de Ñacatiná, do seu clã das Cazadoras, para, subrepticiamente, se esgueirar para a Casa dos homens e extrair informação importante.

A primeira preocupação da Ñacatiná são, de facto, os cães:

Un cuarto de hora después la Cazadora llegaba a su destino. Velaban todavía en la casa. [...] Ñacatiná pudo ver cuatro hombres sentados alrededor de la mesa. Para llegar con impunidad sólo faltaba evitar el problema tropiezo con un perro. ¿Los habría? Mucho lo temía Ñacatiná. [...] Sólo allá, en el corredor opuesto, y que la culebra podía ver por entre las piernas de los hombres, un perro negro dormía echado de costado. (Quiroga, 2010, 193)

E há, de facto, um cão negro, guardião fiel e leal do Homem que as ameaça. O cão, além de animal psicopompo, é mais do que o mero condutor e guia do homem na morte (imagem que pode ser revista em Anúbis, Cerberus, ou Hecate), pois actua também como intermediário entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Neste caso, poder-se-ia adaptar o seu carácter mediador ao mundo da selva e o mundo humano – no entanto, o cão é considerado um animal que faz parte do clã humano (neste sentido assemelha-se muito ao papel de Nero, que caça com o dono e de certo modo participa na desarmonia do meio natural causada pelo homem) e, como tal, participará na destruição da selva e sua transformação de ambiente puro e genesiaco em hostil e intrinsecamente negativo: “Hombre y Devastación son sinónimos desde tiempo inmemorial en el Pueblo entero de los Animales.”, (Quiroga 2010, 187).

Quando Ñacatiná volta para a Conferência, depois de ter sido descoberta na casa e de ser perseguida pelo cão enquanto tentava sair, discute com as companheiras a melhor forma de derrotar o homem. Em assembleia, Ñacatiná relata o sucedido e qual a intenção do homem na selva: a de capturar as víboras, mantê-las encerradas em jaulas e de vinte em vinte dias extrair-lhes o veneno. Todas as víboras se alarmam, mas o grupo ofídico chega rapidamente à conclusão que, de noite ou de dia, uma víbora se possa confundir com uma cobra ou serpente, daí que o interesse se centre no combate ao inimigo comum (o homem e o cão). Cruzada, uma víbora, oferece-se para ir à casa logo no dia seguinte de manhã, e matar o primeiro homem que encontrar, destemida – no entanto, é capturada e encarcerada numa jaula, onde trava conhecimento com Hamadrías, uma cobra capelo real, da Índia, que se encontrava naquelas andanças havia ano e meio. O desespero e revolta das duas fá-las aproximarem-se (não sem um duelo de razões antes), e Hamadrías confessa o que Cruzada também sente: “¡Óyéme! – dijo

de pronto –. ¡Estoy harta de hombres, perros, caballos, y de todo este infierno de estupidez y crueldad!” (Quiroga 2010, 202). Com o orgulho ferido, Hamandrías morde Cruzada – horas mais tarde, um dos homens depara-se com Cruzada imóvel e, examinando as mordeduras dá-a como morta, deitando-a fora. Não podiam extrair o veneno de Hamandrías como julgavam, pois tinha mordido Cruzada, e Cruzada, depois de acordar, morde o calcanhar do primeiro homem que vê, o que possibilita a fuga de ambas para a selva, mais precisamente para a assembleia. Todas acabam por se reunir, incluindo a Anaconda, que apesar de ser o seu nome o título deste conto, surge apenas *in media res*, quando o Congresso aprova por unanimidade determinada decisão que não era favorável às cobras, as Cazadoras, das quais fazia parte Ñacaniná. Anaconda lidera uma posição dissidente, apenas compreendida pelas Cazadoras, uma vez que Terrífica, a líder víbora, com todo o seu clã, a deprecia dada a sua simpatia para com o homem e a sua natureza mortal sem veneno, mas com o abraço ofídico por que é conhecida⁴⁷.

Apesar do inimigo comum, ao longo de todo o conto há sempre uma rivalidade contida no meio ofídico. O ódio mútuo entre Ñacaniná, uma cobra, forte e ágil, e a potencialidade venenosa da Hamandrías, representa essa rivalidade, também odiada por Anaconda. Apenas as víboras seguem a sua prima asiática. Tanto que, ao decidirem qual dos elementos da presença humana devem atacar primeiro: se o homem, se o cão, se os cavalos – todas se dividem, cada uma com sua opinião, acabando por se decidir pelos cavalos, pois não estavam todos imunes (acreditavam elas) ao veneno como o homem e o cão, de nome Daboy, e assim impediriam que o homem dali fugisse, encurralando-o. Nessa noite, as cavaliças são encontradas com um mar de víboras; os homens com as suas armas matam algumas, assim como os cavalos, aflitos das mordeduras. Ao amanhecer, os homens saem para se munirem de mais meios de combate às víboras, e elas apercebem-se que era essa a melhor oportunidade de fuga. Ñacaniná, a última a sair da cavaliça e a juntar-se às outras, felicita ironicamente a reles inteligência da víbora Hamandrías, pois que as mordeduras aos cavalos imunes haviam resultado na perfeição para os mesmos, que se encontravam enfraquecidos devido à falta de doses de veneno para se manterem saudáveis. Ante isto, as víboras, assustadas, decidem voltar para a gruta, havendo sempre provocação de parte a parte entre Anaconda e Hamandrías. As

⁴⁷ Leonor Fleming, na sua introdução à edição de *Cuentos* de Horacio Quiroga (2010), entre outros estudos e análises da vida e obra quiroguiana, num ponto intitulado “La mirada de la selva: las dos «Anaconda»”, destaca a personagem Anaconda desenvolvendo uma série de considerações importantes no que diz respeito ao seu lugar e significado nas duas narrativas nas quais participa (“Anaconda” e “El regreso de Anaconda”).

leis do Congresso Ofídico já não tinham efeito para impedir que estas combatessem, uma vez que o episódio da cavalaria fizera decrescer os números de indivíduos, o que invalidava qualquer tipo de lei. Combatem até à morte, mas é Anaconda quem vence. Encontrada a gruta por Daboy e o grupo de investigadores, a população ofídica restante é dizimada; e dada a amizade entre Anaconda e o homem, é esta a única que sobrevive, levada para o laboratório para ser sarada. Anaconda, semi-morta, contempla ainda o cenário caótico em que se tornara a gruta, lamentando o facto de Ñacaniná não a poder acompanhar.

É notória a semelhança que existe entre a sociedade ofídica e a sociedade humana: na sua assembleia tomam a rédea, não o poder de decisão e estratégia, a honestidade e o cumprimento das leis, mas a inveja e a vaidade, o orgulho ferido e a vingança, além de uma constante vontade de quebrar as leis para “fazer justiça com as próprias caudas”, dir-se-ia. Anaconda, apesar de não ser destacada das outras serpentes como o título pressuporia, toma o papel de discórdia e é um elemento destabilizador entre *venenosas* (víboras) e *cazadoras* (cobras), possuindo uma relação de grande amizade com uma Cazadora, Ñacaniná. Os interesses mesquinhos e as rivalidades internas, além de revelarem o carácter desunido do Congresso Ofídico, dotam lentidão e pouca perspicácia às decisões e estratégias tomadas para combater o homem – no fundo, são semelhantes ao inimigo em carácter e mentalidade.

Simbolicamente, a serpente (cobra, víbora) é simultaneamente sagrada e ctónica. Encara-se a serpente como manifestação do sagrado na natureza, manifestação não etérea, mas terrena, material, relacionada igualmente com as forças ocultas da terra, alheadas da lógica da razão, da medida do tempo e dos limites do espaço. Considerada a primeira divindade na terra, testemunha da cosmogénese, cria a vida e mantém-na; o seu corpo móvel e elástico representa o eixo do mundo⁴⁸ – há, de facto, toda uma carga simbólica negativa e positiva, punitiva e generosa: lembremo-nos da serpente (encarnação da primeira mulher de Adão, Lilith) que oferece a maçã a Eva: oferece o conhecimento, e também o castigo eterno. O veneno da serpente é um veneno maléfico e uma cura abençoada, fonte e raiz de todo o bem que sara o mal (daí serem o símbolo farmacêutico). Assim podem ser vistas as serpentes, cobras e víboras neste conto quiroguiano – os homens desejam o veneno das víboras para aumentarem as doses de cura contra o seu veneno, mas o clã ofídico recusa a manipulação do homem na sua

⁴⁸ Conforme explicitado por Jean Chevalier e Alan Gheerbrant em *Dictionary of Symbols* (1997), pp. 844-858.

natureza, pois que, como é dito no início do conto, homem e devastação são sinónimos – a civilização e progresso que o homem traria à selva nunca seria baseada num elo cordial entre todos os animais, mas numa exploração ilimitada dos bens preciosos que o ventre da selva, como mãe universal, oferece. Os répteis, filhos directos dessa força ctónica, recusam a mão do homem. No entanto, Anaconda, a amigável serpente, acaba por se tornar, no final do conto, uma espécie de conclusão feliz desta história: a colaboração e respeito mútuos, entre homem e animais, ajudariam ambas as partes e consolidariam a harmonia perdida, quiçá irrecuperável, mas sem o esforço no sentido contrário, nunca se saberia.

Muitos outros contos se poderiam analisar sob a perspectiva da presença e simbologia animal na obra quiroguiana, no entanto, escolhi “Anaconda” por se constituir como um importante testemunho da vida da selva, que congrega a rivalidade entre o elemento homem/cão/civilização e progresso e o elemento selvagem, virgem e autêntico, e trata da questão da fronteira entre a selva e o homem, adaptável à versão de Torga, da fronteira entre animalidade e humanidade, mas sob contornos diferentes. Além das fronteiras relativas à arte diegética que Horacio Quiroga esculpe na sua obra, fronteira linguística (dado o tipo de personagens e de ambientes que a selva oferece, oriundas dos limites argentinos, uruguaios, brasileiros, paraguaios), e estilística (dividida entre o naturalismo e o realismo, considerada precursora de um realismo mágico – sendo este termo no meio literário relativamente polémico – que veríamos florescer na prosa encantatória de Gabriel García Márquez, por exemplo); a fronteira principal que Horacio Quiroga plasma na sua obra é aquela existente entre a civilização e o paraíso. Não no sentido em que Rousseau e outros autores haviam pensado, o da corrupção do homem através da civilização, mas no sentido da perda da originalidade selvagem que existe no homem. Uma perda absoluta, irrecuperável, que o descarna da sua natureza civilizada quando este se encontra na selva, ao ponto de, ao perder todo o molde social e civilizacional que traz, ao invés de recuperar essa essência selvagem que em todos os seres vivos subjaz, antes obtém a loucura motivada pelo medo, pela solidão e pela morte, como é tratado em alguns contos do seu volume *Cuentos de amor, locura y muerte* (1917) e em contos de *Los desterrados* (1926) como “Los destiladores de naranja⁴⁹”.

⁴⁹ Publicado originalmente em *Atlántida*, ano 6, nº 293, 15-11-1923. Foi depois incluída em *Los Desterrados* (1926).

“Los destiladores de naranja” é, de facto, exemplar dessa loucura que toma as personagens, distantes de um meio civilizacional, e tão intrincadamente absortas em projectos desproporcionais entre a ilusão e a razão: entre o coxo braceta que, feliz, é um *homo faber* despretensioso, um inventor de ilusões e utilidades impensadas para enriquecer e para se divertir; e o doctor Else, um médico e biólogo sueco, alcoólico, vindo dos hospitais do Paraguai que haviam requisitado os seus serviços, e que fugira sem se saber nada dele por mais de uma década, chegando entretanto a Misiones, aí ficando. O coxo braceta rejubila ao conhecê-lo, pois encontrara em doctor Else o parceiro capaz de o auxiliar no cumprimento de um dos seus sonhos: a destilação alcoólica de laranjas. Ambos se enredam no projecto intensamente, e conseguem obter êxito, só que a pouca quantidade que haviam conseguido de álcool de laranja levam a que tentem uma segunda vez. O doctor Else, louco bêbedo e desgovernado que apenas se sustinha firme quando a filha o visitava, descobre o perfume inebriante da destilação das laranjas dentro dos barris e alambiques – e desde então não abandona a fábrica, dormindo lá. Foi com o álcool e o perfume embriagante que doctor Else entrou em delírio, tornando-se um *ex hombre*, termo que Horacio Quiroga utiliza para designar exactamente aqueles que, como o doctor Else, habitam num pântano de loucura e ilusão, olvidando tudo aquilo que resta da sua humanidade. Mas não era um delírio qualquer, era um delírio povoado de bestas, insectos, répteis, uma “fauna del delirium tremens”, lógica e calculista, que o assalta e surpreende no seu olhar estúpido:

Else intentó todavía sonreír a una bestia que había irrumpido de golpe en medio del rancho, lanzando horribles alaridos – y se incorporó por fin aterrorizado y jadeante: estaba en poder de la fauna alcohólica. Desde las tinieblas comenzaban ya a asomar el hocico las bestias innumerables. [...] (Quiroga 2010, 342-343)

Poder-se-ia dizer que o “bestiário privado” conforme enunciado por José Cardoso Pires se havia libertado da consciência do doctor Else: a visão de víboras, centopeias e as inumeráveis bestas denunciam a natureza do carácter do médico, isolado e associal que preferira a selva à cidade (tornando-se uma besta, no dizer de Aristóteles), venenoso para com a filha, que tanto o ama. A sua loucura culmina quando confunde a filha com uma enorme rata de dentes e olhos assassinos, tentando matá-la com um tronco.⁵⁰ Só

⁵⁰ Dentro desta linha de raciocínio estava igualmente previsto estabelecer aqui uma ligação entre o *delirium tremens* de doctor Else, o engenheiro de minas F. Kapa [do conto de José Cardoso Pires “As Baratas” de *A República dos Corvos* (2010, 1ª edição 1988)], cuja obsessão pelas baratas o leva à loucura, e o juiz e o cirurgião de “Ascensão e Queda dos Porcos-Voadores” [de José Cardoso Pires, da mesma colectânea]. Essa loucura extravasada da mente humana poderia ser analisada do ponto de vista do

depois de a matar e de esta se despedir dele acariciando-lhe o rosto, é que doctor Else se apercebe do mal que cometeu, porém na sua tristeza apenas “vio (...) asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final” (Quiroga 2010, 344), sucumbindo à loucura.

4.2. O touro, a vaca ou o boi

O teriomorfismo abunda em toda a obra de Gabriel García Márquez. Os galos de briga e os insectos em *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), os peixinhos de ouro, as formigas, os cães e o duque de Marlborough disfarçado de tigre (referência partilhada pela obra já mencionada) em *Cien años de soledad* (1967), as vacas, os bois, as galinhas e os *gallinazos*⁵¹ em *El otoño del patriarca*, entre muitos outros, constituem um imenso bestiário passível de ser analisado exaustivamente, concretizando um paralelismo simbólico e textual visível em toda a obra do autor colombiano⁵². Porém, talvez seja em *El otoño* que esse simbolismo teriomorfo se destaque mais acentuadamente, seja aplicado à figura do coronel, ao seu reino, ou à própria cidade – o grande animal adormecido pelo tempo, logo no primeiro capítulo, aquando da entrada na casa presidencial: “[...] y vimos por las ventanas numerosas el extenso animal dormido de la ciudad todavía inocente del lunes histórico que empezaba a vivir, [...]”, (García Márquez 2010, 9).

Os símbolos de animais acumulam-se na construção da figura do patriarca como uma enorme quimera monstruosa de poder acumulado sobre poder, ‘picoteada’ pelas galinhas e devorada pelas vacas. As vacas e os bois são as imagens e símbolos mais frequentes: símbolos solares de mansidão, abundância e fertilidade, realizam nesta obra, de certo modo, uma oposição a esse seu sentido primordial: por se associarem ao

fantástico, do sobrenatural e do maravilhoso conforme exposto por Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (1977 – 1ª edição original em 1970). Esta conciliação do possível com o impossível, da razão e da ficção – do homem debatendo-se com o seu bestiário interior através dos delírios e das miragens, da linguagem quotidiana fundida com o terror e a loucura – não pôde, infelizmente, ter lugar aqui devido à extensão da dissertação.

⁵¹ Substantivo masculino. Vocábulo oriundo da Bolívia, Colômbia, Equador e Peru, também designado por *zopilote*; que consiste numa ave de rapina diurna. Tem 60 cm de longitude e 145 cm de envergadura, de plumagem negra, mas cabeça e pescoço desprovidos de plumas e de cor cinzenta. Habita na América Central e do Sul. Dir-se-ia semelhante a um peru europeu. Definição retirada de <www.rae.es>, a tradução é minha.

⁵² A este propósito, ver “El Bestiario de Gabriel García Márquez”, de Jacques Joset (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXIII nº 1, 1974), uma extensa e minuciosa lista explicativa (em termos simbólicos, intratextuais, e no contexto da diegese em causa) em relação aos animais e bestas que desfilam nas obras mais significativas do autor colombiano desde *La Hojarasca* (1955) até *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972).

patriarca, e com ele viverem na casa presidencial, revestem-se de um carácter negativo. Comem tudo, desde os cortinados aos retratos e tapetes de veludo, incluindo a mesa de dominó com as peças incluídas, devorando o recheio da casa à medida que avançam no seu território presidencial, ‘pastando’ os bens do patriarca e, num sentido mais lato, da pátria – de certo modo, as vacas são uma caricatura teriomórfica do próprio patriarca, que todos os bens pátrios ‘devorou’ enquanto o seu ‘manso pasto’ de eternos séculos devassava o país. O próprio patriarca é descrito como se se tratasse de um animal de grande porte: “[...] y por primera vez desde sus tiempos cabizbajos de buey de ocupación él subió las escaleras [...]” (García Márquez 2010, 61):

[...] y entonces se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y por último la cabeza aturdida en un hilo de baba [...] mientras él arrastraba sus grandes patas de elefante mal herido suplicando de rabia madre mía Bendición Alvarado, [...] (García Márquez 2010, 230)

Seja o seu modo de locomoção comparado a um elefante ou a um boi, ou os seus órgãos sexuais de grande dimensão serem equiparados a um rim de boi “[...] y tenía el braguerio de lona en el testículo herniado que era lo único que habían eludido los gallinazos a pesar de ser tan grande como un riñón de buey” (García Márquez 2010, 12), ou o seu traje de militar que o identificava como um cavalo, símbolo complexo (lunar e solar) que partilha algumas características com o touro e o boi, e que é isomorfo das trevas e do inferno, e da sexualidade terrificante (sendo este último aspecto partilhado com o cavalo d’*O Delfim*, de José Cardoso Pires). Esta dimensão sexual negativa é nítida também pelo facto de a hiperbolizada libido do patriarca possuir à sua mercê milhares de concubinas que mantém aprisionadas consigo, todas mães de filhos seus *sietemesinos* – tudo isto releva a sua dimensão terrestre, ostentando uma grandeza que ultrapassa os limites da fisionomia e da presença humanas, figurando-se antes na esfera animal de grande porte, estatura, força e capacidade sexual. Esta dimensão terrestre simultaneamente se contrapõe e alia à aura divina de líder patriarcal que lhe é consagrada: o patriarca é detentor de um poder absurdo e ilimitado, tem o dom da ubiquidade, e ordena que chova onde mais se necessite de terra cultivada, ou quais os animais que deveriam crescer, ou quantas horas teriam os dias, entre outros factos e acontecimentos. Esta introdução de qualidades sobrenaturais, combinadas com a dimensão teriomórfica da figura do coronel, esculpe a personalidade quimérica do homem do poder em detrimento da identidade individual – é a mecânica da sua posição

de líder que é demarcada, mais do que a sua história individual, fabricada a partir das várias verdades e rumores.⁵³

Diferentemente se delineia o touro, do mesmo grupo simbólico que a vaca e o boi (animais ctónicos, simultaneamente lunares e solares), mas que em “Miura” de Miguel Torga toma contornos diferentes⁵⁴.

O touro é um símbolo da fecundidade infatigável e das forças elementares do sangue – quebrar o corno é quebrar a força e se não for quebrada, essa força é sublimada –, caracterizado igualmente pela soberania guerreira⁵⁵. “Fez um esforço. Embora ardesse numa chama de fúria, tentou refrear os nervos e medir com a calma possível a situação.” (Torga 1995, 109) – a primeira frase do conto demonstra a fúria que o touro detinha e que necessitava de extravasar, obstruindo-lhe os sentidos para conseguir livrar-se do pesadelo que vivia. “Um ser livre e natural [...] condenado a divertir a multidão!” (Torga 1995, 109) – há um desvirtuamento crescente da imagem e símbolo do touro num acontecimento como a tourada, culto ibérico antigo, que se crê originário de uma celebração itifálica a Baco ou a Júpiter, raptor taurino da Europa⁵⁶. A força e a energia vital de Miura são bloqueadas pela multidão em redor da arena, que, num círculo, escoia as energias castrantes tendo como objectivo o centro da arena (o touro). Com os cornos limados e sucessivamente perfurado pelas farpas, a sua fúria alimenta-se esgotando-o, devido a essa mesma castração e bloqueio e à incapacidade de potenciar a fuga dessa energia furiosa. A areia da arena é terreno estéril, e Miura, o touro, símbolo da fecundidade infatigável, vai nela escavando “Com a pata nervosa escarvou a areia do chão. Um calor de bosta macia correu-lhe pelo rego do servidoiro. Urinou sem querer.” (Torga 1995, 112), sem daí conseguir nada a não ser o fruto da sua humilhação.

⁵³ A este propósito, Carlos Fuentes (*Valiente Mundo Nuevo – épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, 1992 – 1ª ed. 1990) e Adriana Sandoval (*Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, 1989) dissertam sobre a relação entre os diversos tipos de verdade (verdade oficial, verdade real e verdade individual) que definem o discurso narrativo nesta obra. Adriana Sandoval, na mesma obra, explicita ainda o antagonismo existente entre a identidade individual do patriarca e a mecânica da sua posição enquanto figura política, reforçado pelos diversos testemunhos (do patriarca, que renega o seu próprio nome, dos ministros e do povo) que nos são fornecidos ao longo de toda a diegese.

⁵⁴ Vítor José Gomes Lousada em *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos* (2003) disserta sobre o espaço telúrico e o código materno ctónico aplicado ao universo contista torguiano, articulando o telurismo e o apelo da mãe terra, ventre fértil simultaneamente abençoado e castigador, ao humanismo das personagens [caso de Madalena de *Bichos* ou Mariana de *Novos Contos da Montanha*, (1944)].

⁵⁵ Conforme explicitado por Jean Chevalier e Alan Gheerbrant em *Dictionary of Symbols* (1997), pp. 131-136.

⁵⁶ Natália Correia em *Somos Todos Hispanos* (2003) dedica um capítulo ao culto ibérico do touro, um dos mais antigos da península e que ainda hoje se celebra nas touradas.

O homem é o agente activo do perigo e da morte, à semelhança do que sucede em “Anaconda” de Horacio Quiroga; e, apesar de ser “uma fragilidade de dois pés” (Torga 1995, 112), é ele que fabrica a humilhação e o sofrimento e castra as forças da natureza. As bancadas, assembleias de ruído da multidão (“Palmas, música, gritos.”, Torga 1995, 111) contrastam com o silêncio suspenso criado em torno das decisões do touro, alternadas com o toque do clarim, e com o silêncio que a lâmina da morte lhe oferece, a única que responde à linguagem sofrida do touro: “Calada, a lâmina oferecia-se inteira.” (Torga 1995, 117). A morte é o alívio, as memórias da lezíria ribatejana (de onde é proveniente) são o bálsamo para aquela humilhação sem fim, e a música e o som são conotadas com o homem, multiplicado na multidão homogénea, castradora e bloqueadora da força vital, fértil e guerreira do touro. Num conto onde a humilhação é aplaudida e aqueles que a provocam com passos de bailarino se escondem detrás de “nuvens vermelhas”, que outra conclusão se pode retirar senão a da grandeza moral e espiritual de um animal selvagem, à mercê da verdadeira fera de circo que é o homem?

4.3. O galo e o corvo

El coronel no tiene quien le escriba (1961) narra a história de um coronel aposentado que, juntamente com a mulher, vivem votados à pobreza esperando sempre a carta contendo a pensão que o coronel, devido aos seus feitos militares, merece. Os dias do coronel repetem-se sucessivamente na mesma angústia, no mesmo desespero silencioso, unicamente resgatado pelo galo-de-briga, herança do filho Agustín, assassinado pelas forças do regime por pertencer à oposição, clandestina.

O galo, por requerer alimentação (portanto, o pouco dinheiro que possuem é quase exclusivamente para suprir as necessidades do galo, constituindo também uma ameaça à vida do coronel e da mulher), por personificar a força e a alegria, e por ser a herança viva do filho Agustín, perdurando a sua memória através do seu canto solar, são os motores do dia-a-dia do coronel, o que sugere ser o ponto de fuga de energia positiva ao longo de toda a diegese. A ave também pode ser perspectivada como símbolo do poder do povo oprimido, da resistência resiliente à miséria e à angústia – a vida palpitante, como o coronel pensa assim que agarra o galo para o levar de volta a casa depois de uma briga:

-Buenas tardes, coronel.

El coronel le quitó el gallo. «Buenas tardes», murmuró. Y no dijo nada más porque lo estremeció la caliente y profunda palpitación del animal. Pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos. [...]
Todo el pueblo – la gente de abajo – salió a verlo pasar seguido por los niños de la escuela. [...] Esa tarde – otro viernes sin carta – la gente había despertado.
(García Márquez 1992, 126-128)

Também Tenório, o galo de *Bichos*, incorpora o orgulho e a coragem. Quando Tenório, numa manhã de Outubro, estreia o seu canto gutural anunciando o sol, cumpre o destino que lhe fora dado: desde pinto que se destacara do resto da ninhada, e depois de ver os irmãos degolados e ele não, compreendeu que o futuro lhe seria radiante: “Quando tal compreendeu, cuidou que estalava de orgulho” (Torga 1995, 70). A sua expansão ao dia, criando uma fronteira sonora entre as trevas e a primeira luz, e o sufoco que sentiria se omitisse o canto, configuram Tenório como o mensageiro da força luminosa do sol que todos abençoa, do dia a despontar e a quebrar o silêncio nocturno. Também o galo-de-briga de *El coronel* cria, de certa forma, uma fronteira: a fronteira entre a miséria e a esperança, entre a exploração e a dignidade. O coronel hesita sempre em vender o galo, por ser a herança do filho, e porque, de certa forma, se identificava com a sua inteireza e integridade – e nunca o venderá. O galo simboliza a dignidade inquebrável do povo, a sua coragem e determinação na luta, a sua força de união e de esperança. É curioso observar como o galo no Extremo Oriente é perspectivado como a soma das cinco virtudes, e são elas: as virtudes civis (a crista confere-lhe um aspecto mandarínico), as virtudes militares (pela postura das esporas), a coragem (devido ao seu comportamento em combate – nos países em que se travam lutas de galos, como o caso da Colômbia), a bondade (por partilhar a sua comida com as galinhas), e a confiança (anunciador da luz solar), sendo que essas cinco virtudes se encontram nestas duas personagens oriundas da literatura colombiana e portuguesa⁵⁷. O galo, que vela do seu alto, como no cimo da flecha de uma igreja, surge assim como o protector e guardião da vida, guerreiro vigilante e bondoso.

No caso de Tenório, este apercebe-se, no entanto, que a sua valentia, herdada pelo filho, lhe ditará o destino: justamente três anos depois do seu primeiro canto, o filho retira-lhe o privilégio de anunciar o novo dia. É escutando o primeiro canto do filho, último som que ouve na sua vida, que Tenório, amaldiçoando-o, se confronta com

⁵⁷ Conforme explicitado por Jean Chevalier e Alan Gheerbrant em *Dictionary of Symbols* (1997), pp. 209-212.

o declínio. Cantara o nascer do sol estalando de orgulho, para chegar ao ocaso da sua vida brilhante sentenciado como “galo velho” e ultrapassado pelo filho, a nova geração.

O último conto de *Bichos* denomina-se “Vicente”, e remonta ao episódio genesíaco do dilúvio. Volvidos os quarenta dias, o corvo Vicente abre as asas e foge da arca de Noé, escolhendo a liberdade em vez da prisão flutuante, fruto da prepotência divina. De todos os animais, apenas Vicente se revolta, corporizando a insubordinação a Deus “O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação. A consciência em protesto activo contra o arbítrio que dividia os seres em eleitos e condenados.” (Torga 1995, 128)⁵⁸. Vicente é a alma da liberdade nas asas negras da revolta – por desejar o regresso à terra, mãe de todos os seres, renega a vontade do céu, pai injusto. Deus apercebe-se da ausência de Vicente e questiona Noé pelo seu paradeiro, coisa a que Noé não sabe responder, lamentando-se, temendo, como os outros animais, se o Senhor o castigaria. Porém, Vicente conseguira vencer, pois a tirania divina tornara-se muda ante a visão do fruto da desobediência: a real liberdade de Vicente, que do penhasco em que poisara, pequena vírgula de pedra que para todos os animais resumia a terra inteira “Olhava a barca, sim, mas para encarar de frente a degradação que recusara.” (Torga 1995, 133), como se olhando a prisão melhor determinasse a sua libertação. No duelo entre Vicente e Deus reside o dilema levantado pela consciência de todos os animais: ou Deus preservava Vicente, assim preservando a autonomia da criatura em relação ao criador; ou matava Vicente, revogando para sempre essa hora suprema e, portanto, a própria vida: “A significação da vida ligara-se indissolivelmente ao acto de insubordinação. [...] que o Senhor ia ceder. Que nada podia contra àquela vontade inabalável de ser livre.” (Torga 1995, 134). A propósito desta última frase transcrita, acrescenta-se que, nas primeiras edições, o parágrafo terminava com “Que nada podia contra àquela vontade inabalável de viver.”, sendo que é apenas a partir da sétima edição, de 1970, que se dá a alteração para “aquela vontade inabalável de ser livre.”⁵⁹. A Primavera Marcelista já permitia a utilização do vocábulo liberdade e semelhantes, tanto que era mais fácil falar de liberdade; contudo, Miguel Torga entendia que a vida verdadeira, e digna de assim ser chamada, só existe (e só se cumpre) quando vivida em liberdade.

⁵⁸ Ver “Miguel Torga e a ‘recusa do Divino’”, de Nayade Anido, in Revista *Colóquio/Letras* nº24 Março 1975, p. 31-40; e “Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de ‘Vicente’”, de Teresa Rita Lopes, in Revista *Colóquio/Letras* nº25 Maio 1975, pp. 34-49.

⁵⁹ *Grandes Livros II – Bichos*, de Miguel Torga. Realização de João Osório; narração de Diogo Infante. Produzido por Companhia das Ideias para a Rádio e Televisão Portuguesa 2 (RTP2), 2010.

Esta reinterpretação do episódio genesíaco feita por Miguel Torga consolida, num só conto, o desejo universal subsistente em todos os seres (incluindo os homens) da liberdade, intimamente relacionada com a essência selvagem presente na natureza animal. A liberdade poderá considerar-se traço comum no desenho alegórico daquilo que é o homem e daquilo que é o animal – a alegoria⁶⁰ toma o mesmo papel universal do mito, despertando o imaginário dentro da realidade concreta. Aqui, mais do que o imaginário, é despertado um valor nobre universal dentro da condição humana e animal, ao ponto de distorcer homem e animal na mesma relação de similitude. Helena Carvalhão Buescu discorre sobre este factor da obra torguiana no artigo “Torga: Alegoria, (pré-) modernidade e sobressalto”⁶¹: “Cada animal, cada bicho é simultaneamente ele mesmo e o caso paradigmático e humano que ele representa e declina, e é nessa ambivalência que o valor da alegoria se torna decisivo.” (Buescu 2008, p. 80). Poder-se-ia mesmo dizer que a liberdade une em termos zoosseimióticos duas linguagens tão díspares como a humana e a animal. *Bichos*, considerado um livro simbólico pelo autor, toma o corvo Vicente como “uma figura simbólica, mítica, que encarna a liberdade na sua expressão máxima [...]”⁶², tangível à criatura humana e à criatura animal.

Também o corvo Vicente de “A República dos Corvos” (da obra homónima) de José Cardoso Pires encarna a insubordinação à ordem estabelecida, ao cânone, mas noutro sentido. A sua entrada no conto é memorável: “«Caguei para a Enciclopédia» [...] alça a cauda e, zás, despede um esguicho de caca esbranquiçada. Caca esbranquiçada numa criatura tão negra é que ninguém esperava.” (Cardoso Pires, 2010, 9), demonstrando o seu desprezo pelo saber canonizado, muito feito de lendas e fábulas, e por isso pouco consistente. É um corvo de Lisboa, “taberneiro por convivência com o dono” (Cardoso Pires, 2010, 11), e “ateu praticante”, sempre em posição de contestação e revolta ante a lenda dos corvos de São Vicente “uma aldrabice de tamanha enormidade” (Cardoso Pires, 2010, 12), que povoam Lisboa nos brasões e calçadas. De grasnar mordaz e perspicaz, percorre a cidade de Lisboa (aos saltinhos, pois o taberneiro havia-lhe cortado as asas) quando o crepúsculo se abate sobre a cidade – que bicho

⁶⁰ Além do artigo que depois se cita, consulte-se o verbete “Alegoria” da autoria de Carlos Ceia em *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia <www.edtl.com.pt>.

⁶¹ In *Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga*, org. por Maria de Fátima Marinho (2008), pp.73-81.

⁶² De “Torga: a primeira grande entrevista”, realizada por César António Molina in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano VII, nº 290, de 26 de Janeiro a 1 de Fevereiro de 1988, pág. 10.

melhor que uma ave rebelde e loquaz para contar as fábulas de uma cidade como Lisboa?

Corvo, bendita ave negra que amaldiçoa as velhacarias do vinho (sangue de Cristo desrespeitado pelo sacristão que o bebe), cujos efeitos encantatórios aumentam as fábulas corvinas e a falsa compaixão de sacristães de batina negra como abutres que, “com uma diarreia de língua que não há milagre que a estanque” (Cardoso Pires, 2010, 13), não param de fabular na lenda de São Vicente e nos Sermões a Peixes e Piranhas de certos franciscanos – os pássaros que lhe encrespam as asas são os mesmos pássaros de capas negras aldrabões que pregam aos mudos (o clero). Enfurecido com ditos cristãos e mentiras históricas, faz-se apenas acompanhar pelo Narrador que “solidariamente e de mão dada, lhe vai seguir os passos, o olhar, o ouvido, as palavras, os pensamentos e, por que não dizê-lo, os esguichos rebeldes.” (Abreu 2003, 132). Porque o corvo é considerado “tão convivente e tão enigmático”, mas apenas o narrador o acompanha, sendo ave que participa numa república de semelhantes mas que se isola, maldito e mal-achado, solitário errando pela cidade. Das pombas brancas goza da sua falsa pureza, insultando-as. Visita a sua amiga galinheira, que “Parece uma gata gorda de bigodes assanhados, uma bichana doméstica que preenche o tempo a dar à agulha” (Cardoso Pires, 2010, 10) e lhe arranja petiscos das tripas das outras aves, menores e menos inteligentes. Acrescente-se o jogo cromático com a cor branca: as pombas brancas, falsas na sua pureza, desprotegidas do palavreado calão e mordaz do Corvo; e a caca esbranquiçada que o Corvo esguicha, como se o clássico castigo imposto aos corvos⁶³ apenas tivesse atingido a cor das suas penas, mas não do seu interior, de uma pureza, ou antes, de uma transparência cáustica e incisiva, nada inocente. Zangado com a sua amiga galinheira por esta o ter confundido com as pegadas do Palácio de Sintra, o Corvo decide saltitar por Lisboa. Toda a escultura grotesca da cidade se ergue ao crepúsculo diante das patas saltarilhas do corvo – bêbados, cães escanzelados, moedas – como um quadro de sombras: da máscara se revela a verdade surreal da cidade. Dá-se um contraste imagético entre a história gloriosa e fabular da cidade e a realidade crua: junto a um monumento encontra um bêbado; numa sarjeta esconde uma moeda, brincando com o dinheiro “como qualquer cidadão”.

⁶³ Ver o episódio “Corónis- a gralha” nas *Metamorfoses*, de Ovídio (edição consultada: 2006, trad. por Domingos Lucas). A gralha, (o corvo) relata a Apolo que a sua enamorada Corónis se havia deitado com um jovem. Apolo, enfurecido, mata-a, arrependendo-se de imediato (até porque Corónis, antes de morrer, lhe dissera estar grávida de Apolo). Como tal, a gralha é castigada, separada das aves brancas.

O Corvo revela a república de corvos que é Lisboa, uma cidade “embalada em lendas” onde “tudo é fábula de museu”, desvelando o véu mítico com a sua voz crítica e transparente, de linguajar vernáculo e autêntico. No entanto, ao voltar para junto da sua galinheira, vê-a morta, dando sinal com o seu grasnar aflitivo, sem abandonar a amiga e confidente... O que acaba por consumir a lenda do Corvo Vicente. O Corvo, taberneiro, brejeiro, independente, não abandona a sua amiga galinheira, mantendo-se à cabeceira da mesma, tal e qual na proa, ou na ré, de uma barca. O ‘Fim.’, tal e qual o remate final numa estória ou numa fábula, consolida a natureza do relato: uma fábula de museu da cidade de Lisboa, que por muito que tente despegar-se desse véu mítico, não o consegue ainda descartar, talvez por falta de corvos como este, mordazes e inteiros. O próprio narrador o admite: “[...] se formos a ver bem, o que encontramos por toda a parte é bicharada de fábula, monstros domésticos disfarçados de canários, de cachorros, de saguis e de mil animais de estimação, e corvos, propriamente corvos, nada. Estão aonde? No brasão da cidade? Conversa.” (Cardoso Pires 2010, 20).

Pelos vistos, a maior parte dos animais ainda se encontra fechada na arca (por comodismo? Fomento da inação? Cobardia?), e apenas os corvos, aves solares, têm obstinação e coragem suficientes para desobedecer e voar, ou saltitar, em nome da sua liberdade e da sua inteireza de espírito. Animais considerados conviventes, mas isolados na sua cáustica e negra transparência, são os corvos, nestes dois casos, que debicam a mentira do mito, deixando o osso da verdade que os constitui, uma verdade por vezes desagradável e inconveniente, mas inseparável da “vontade inabalável de ser livre.” (Torga 1995, 134).

5. Conclusão

Com as asas negras da liberdade e da rebeldia se dá por terminada esta dissertação, lamentando que a extensão da mesma impeça o tratamento mais exaustivo e completo destes bestiários que, além do cão, do cavalo, da enguia, da serpente, das vacas, bois e touros, do galo e corvo, também dariam lugar aos insectos e anfíbios, a sapos poetas⁶⁴ e a excelentíssimos dinossauros. O homem, esse, é animal omnipresente, bicho desgarrado da sua condição selvagem, anulador da sua própria identidade.

A lealdade corporizada nos cães, compassivos ou aterradores; os cavalos sexuais do desejo feminino libidinoso; as enguias como sibilas de um mundo por adivinhar, um mundo envolto em fumo; as serpentes, alma da selva inóspita e pura, sábia e hostil, sensual e maléfica; o touro, força quebrada pelo homem cruel, ou a vaca, decadência convidada para o palácio solitário de um general; o galo orgulhoso, testemunha do sol e da manhã; o corvo, de caprichoso grasnar e solitário pensar, adepto da sua própria conduta ou desafiador do criador – mais do que imagens ou alegorias, os animais consolidam nestas obras a sua natureza simbólica, simultaneamente independente (por se demarcarem da estrutura textual formal) e intrínseca (por moldarem a estrutura narrativa e a mensagem contida ao seu elemento simbólico-imagético). Daqui se poderá comprovar o carácter unitário que poderá ter uma leitura comparativa nos níveis intratextual, intertextual e extratextual do tema dos animais nas obras aqui estudadas – outras perspectivas poderiam ser tomadas, o que por si só revela a natureza múltipla e criativa do estudo temático na literatura. No início desta dissertação citou-se Claudio Guillén, e aqui se retoma, de modo a ilustrar esse carácter unitário “[...] la temología no suprime, sino estructura la diversidad de la literatura.” (Guillén 2005, 281). É esta uma diversidade simbólica, imagética, mítica, e migrante: como se aferiu, os animais presentes nas obras analisadas povoam ambas as margens do atlântico, e, como uma cartografia da fauna imaginária, elucidam-nos acerca da recorrência da sua passagem nas obras literárias contemporâneas, em íntima e absoluta ligação com as personagens humanas. Estudar o tema dos animais na literatura é, de certo modo, estudar também o homem (enquanto tema, personagem, imagem, etc.). Será a personagem humana só mais um animal, uma fera, um bicho na literatura?

⁶⁴ A análise “A Lição de Bambo” de Clara Rocha (in *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*, Carlos Mendes Sousa (org.), Lisboa: Texto Editores, 2009) disserta minuciosamente sobre a personagem comovente do sapo Bambo, poeta, sábio e filósofo, que ensina o tio Arruda a “descer ao coração das coisas” (Torga 1995, 67) e a entender o milagre oculto em cada semente.

Bichos e *Cuentos* poderiam considerar-se antropomórficos, pois facilitam a identificação humana com o animal em causa; ao contrário de *El otoño del patriarca* e d'*O Delfim*, obras nas quais o zoomorfismo molda as personagens: os animais surgem como sugestões simbólicas e alegóricas do comportamento e consciência das personagens. Vários factores (morte, sexualidade, o poder, dignidade) se demarcam neste cruzamento de leituras transversais unidas atlanticamente, que teve como objectivo expor uma galeria de bestiários comuns, mas dispersos na pluralidade de culturas que o mundo oferece. Um destes factores que se pode apontar é a solidão vivida pelas personagens: os homens e as mulheres dos contos quiroguianos encontram-se sós no coração da selva, encurralados numa prisão verde sem saída que os condena; cada bicho torguiano está tragicamente (ou orgulhosamente) isolado na sua condição de existência, seja por humilhação ou incompreensão; o escritor (e caçador) em *O Delfim* é solitário, assim como o Corvo; e o patriarca de García Márquez apodrece na sua casa de solidão, como o coronel de *El coronel*, olvidado pelo seu país.

Quiçá esta dissertação levante mais perguntas que respostas – qual o papel humano na literatura, na cultura, na sociedade e na natureza. Quiçá o enigma da condição existencial solitária do homem se consiga desvendar a partir da sua natureza primeira, animal, selvagem, reerguendo-se a partir de um saber fossilizado no tecido cultural global. Que se desvelem os mitos e se desvende a literatura, pois só assim descobriremos as nossas marcas identitárias neste ciclo infinito que une cultura e natureza, homem e animal.

Bibliografia

Primária

Cardoso Pires, José, *O Delfim*, Lisboa: Moraes Editores, 1971. 1ª edição em 1968 pela mesma editora.

_____, *A República dos Corvos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. 1ª edição em 1988 pela mesma editora.

García Márquez, Gabriel, *El otoño del patriarca*. Barcelona: De Bolsillo, Random House Mondadori, 2010. 1ª edição em 1975, em Barcelona (ed. Plaza) e Bogotá (ed. Janés).

_____, *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: RBA Editores, 1992. 1ª edição em 1961 por Aguirre Editor, Medellín.

Quiroga, Horacio, *Cuentos*, edição de Leonor Fleming. Madrid: Cátedra – Letras hispánicas, 2010 (11ª edição). Primeira edição em 1991. Esta edição inclui alguns contos de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1ª edição 1917 pela Cooperativa Editorial «Buenos Aires»), de *El salvaje* (1ª edição em 1920 pela mesma editora da anterior mencionada), *Anaconda* (1ª edição em 1921, Buenos Aires: Agencia general de librería y publicaciones), *El desierto* (1ª edição em 1924, Buenos Aires: editorial BABEL), *Los desterrados* (1ª edição em 1926 pela mesma editora anteriormente mencionada), e dois contos retirados de uma revista e de um jornal: *El Hogar* (ano 29, sete de Julho de 1933) e *La Nación* (15 de Janeiro de 1928).

Torga, Miguel, *Bichos*, Coimbra: Coimbra Editora, 19ª edição: 1995. 1ª edição: 1940 pela mesma editora.

Secundária

AA. VV., *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, 5 vols., Lisboa: Editorial Verbo. 1º volume publicado em 1995, 2º volume publicado em 1997,

3º volume publicado em 1999, 4º volume publicado em 2001, 5º volume publicado em 2005.

Abreu, Maria Fernanda de, “De um corvo e um narrador con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires” in *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*, Lepecki, Maria Lúcia (org.), Roma: Bulzoni Editore, 2003; p. 129-137.

Ainsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Editorial Gredos, 1986 (1ª edição).

Alves, Clara Ferreira, “O Pires Excelentíssimo” in *Revista Expresso*, *Jornal Expresso* de 17 de Dezembro de 1988, p. 63.

Anido, Nayade, «Miguel Torga e a ‘recusa do Divino’» in *Revista Colóquio/Letras* nº24 Março 1975, p. 31-40.

Aristóteles, *Política*, (edição bilingue). Tradução anotada: António Campelo Amaral. Coleção Vega Universidade/Ciências Sociais e Políticas, Direcção de colecção: João Bettencourt da Câmara. Lisboa: Vega, 1998.

_____, *História dos Animais*, (edição bilingue). Tradução: Maria de Fátima Sousa e Silva. Direcção de colecção: António Pedro Mesquita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

Arnaut, António, *Estudos Torguianos*. Coimbra: Fora do Texto, 1992 (1ª edição).

Aseguinolaza, Fernando Cabo, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001 (1ª edição).

Balderston, Daniel, “El cuento hispanoamericano del siglo veinte”, in *Historia de la Literatura Hispanoamericana vol. II – El siglo XX*, González Echevarría, Roberto e Pupo-Walker, Enrique (eds.), Madrid: Editorial Gredos, 2006. Capítulo 14 (pp. 467-498). Edição original *The Cambridge History of Latin American Literature 2 – the twentieth century*, pela Cambridge University Press, 1996. Tradução de Ana Santonja Querol e Consuelo Triviño Anzola.

Bellini, Giuseppe, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: (siglo XX)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa->

del-mundo-hispnico---siglo-xx-0/html/> Edição digital a partir de Roma, Bulzoni, 2000. Última consulta a 09-10-2012.

Borges, Jorge Luis e Guerrero, Margarita, *El libro de los seres imaginarios*, Madrid: Biblioteca de Autor: Alianza Editorial, 2001. Publicação original data de 1967. 1ª edição pela Alianza Editorial em 1998.

Borges, Paulo, “Repensar o sentido da Cultura” in *Cais* nº 175, Julho e Agosto 2012, p. 48-49.

Buescu, Helena Carvalhão, “Torga: Alegoria, (pré-) modernidade e sobressalto”, in *Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga* por Marinho, Maria de Fátima (org.), München: Martin Meidenbauer Verlasbuchhandlung, 2008; p. 73-81. Este Colóquio Comemorativo teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto a 22 e 23 de Novembro de 2007.

Cabral, Eunice, *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-1982)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999 (1ª edição).

Cardoso Pires, José, *O burro-em-pé*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011. 1ª edição em 1979 pela Moraes Editores, Lisboa.

_____, *Dinossauro Excelentíssimo*, Lisboa: Bertrand, 1973. 1ª edição em 1972 pela Arcádia Editores, Lisboa.

Cardoso Pires, José e Portela, Artur, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991 (1ª edição).

Ceia, Carlos (org. e dir.) *E-Dicionário de Termos Literários*. N. pag. N. dat. <<http://www.edtl.com.pt>>

_____, *Normas para apresentação de trabalhos científicos*, Lisboa: Editorial Presença, 2008 (7ª edição). 1ª edição em 1995.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dictionary of Symbols*, London: Penguin, 1997. Tradução de John Buchanan Brown. 1ª edição original em 1982 em Paris por Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, sob o título *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Costumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*.

Coelho, Eduardo do Prado, “O círculo dos círculos”, in *O Delfim* de Pires, José Cardoso, Lisboa: Publicações Dom Quixote e Visão, 2003. Primeira edição com esta introdução de Eduardo do Prado Coelho em 1999.

Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, 2 vols., Porto: Livraria Figueirinhas, 1969 (1ª edição).

Cordeiro, Cristina Robalo, “Torga inspirador: da adaptação à apropriação”, in *Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga* por Marinho, Maria de Fátima (org.), München: Martin Meidenbauer Verlasbuchhandlung, 2008; p. 37-42. Este Colóquio Comemorativo teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto a 22 e 23 de Novembro de 2007.

Correia, Natália, *Somos Todos Hispanos*, Lisboa: Editorial Notícias, 2003 (2ª edição). 1ª edição em 1988.

Coutinho, Eduardo, “Reconfigurando identidades: Literatura Comparada em tempos pós-coloniais na América Latina”, in *Floresta Encantada – novos caminhos da Literatura Comparada*, Buescu, Helena Carvalhão, Duarte, João Ferreira e Gusmão, Manuel (org.), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001 (1ª edição); p. 315-332.

Durand, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradutor: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989. 1ª edição original data de 1980 por Bordas em Paris, sob o título *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*. Edição portuguesa publicada de acordo com Bordas, Dunod e Gauthier-Villars, Paris.

Eagleton, Terry, *The Idea of Culture*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000 (1ª edição).

Eco, Umberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa: Editorial Presença, 2007 (13ª edição). Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. 1ª edição em 1980. Edição original em 1977 com o título *Como Si Fa Una Tesi Di Laurea* pela Casa Editrice Valentino Bompiani & C., Milão.

_____, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989. Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado. 1ª edição original data de 1962 por Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogono, Etas, S.p.A. sob o título *Opera Aperta*.

_____, (dir.), *História do Feio*. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Difel, 2007. Edição original: *Storia della Bruttezza*, de 2007, pela RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milão. Todos os capítulos foram consultados.

Elabnowski, Adam, Conferência intitulada “A imagem do Novo Mundo no discurso enciclopédico nos séculos XVI e XVII”, apresentada pelas 18 horas no dia 29 de Março de 2012 no edifício I&D da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, organizada pelas mesmas entidades e pelo Centro de História da Cultura da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O conferencista é docente na Universidade de Varsóvia, Polónia.

Eliade, Mircea, *Tratado de História das Religiões*. Tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Edições Cosmos, 1977. Edição original: *Traité d'Histoire des Religions*, de 1970 pela Librairie Payot, Paris.

_____, *Aspectos do Mito*, Lisboa: Edições 70, 1989. Tradução de Manuela Torres. 1ª edição original em 1963 pela Harper & Row Publishers Inc. sob o título *Myth and Reality*.

Fleming, Leonor, «La estatua de Horacio Quiroga» in Centro Virtual Cervantes – Rinconete:

<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_05/26102005_02.htm>. 14 Setembro 2011.

Franco, Jean, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona: Ariel, 1993 (9ª edição). 1ª edição na Ariel em 1975. 1ª edição original sob o título *A Literary History of Spain – Spanish American Literature since Independence*, em 1973 pela Ernest Benn Ltd., Londres.

Fuentes, Carlos, *Valiente Mundo Nuevo – épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 (2ª edição). 1ª edição em 1990.

Gálik, Márian, “Interliterariness as a Concept in Comparative Literature” in *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, Tötösy de Zepetnek, Stephen (org.), West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003 (1ª edição); p. 34-44.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Barcelona: Mondadori, 2002 (1ª edição).

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005. 1ª edição em 1985.

Herrero, Jesús, *Miguel Torga: poeta ibérico*, Lisboa: Editora Arcádia, 1979 (1ª edição).

Joset, Jacques, «El bestiario de Gabriel García Márquez» in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 23: nº 1, 1974, pp. 65-87. Publicado online por El Colégio de Mexico (<<http://www.colmex.mx/>>). Artigo para visualização em JSTOR <<http://www.jstor.org>> 18 de Setembro de 2011.

Lamas, Maria, *Mitologia Geral – o mundo dos deuses e dos heróis*. Obra em cinco volumes, foram consultados o vol. II – *Mitologia das Américas, Mitologia Egípcia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972 (2ª edição); e vol. III – *Mitologia Celta. Mitologia Ibérica. Mitologia Persa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973 (2ª edição). Sem informação das primeiras edições.

Lepecki, Maria Lúcia, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes, 1977 (1ª edição).

_____, “O intertexto evangélico em *Dinossauro Excelentíssimo*” in *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*, Lepecki, Maria Lúcia (org.), Roma: Bulzoni Editore, 2003; p. 139-157.

Lopes, Ana Cristina e Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 2000 (7ª edição). 1ª edição em 1987.

Lopes, Teresa Rita, “Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de ‘Vicente’”, in *Revista Colóquio/Letras* nº25 Maio 1975, pp. 34-49.

López Mejía, Adelaida, “Burying the dead: repetition in *El otoño del patriarca*” in *MLN*, vol. 107, nº 2, Hispanic Issue (Março 1992), publicado por John Hopkins University Press, pp. 298-320. Acesso através de <<http://www.jstor.org/stable/2904741>>, 02-10-2012.

Lourenço, Eduardo, “A Vinha do Senhor” prefácio a *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*, Sousa, Carlos Mendes (org.), Lisboa: Texto Editores, 2009; p. 11-21.

Lousada, Vítor José Gomes, *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos*, Guimarães: Editora Cidade Berço, 2003 (1ª edição).

Macedo, Helder, “J. C. P.: A propósito de Londres” in *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*, Lepecki, Maria Lúcia (org.), Roma: Bulzoni Editore, 2003; p. 83-87.

Machado, Álvaro Manuel, “Une fable portugaise”, entrevista ao autor José Cardoso Pires in *La Quinzaine Littéraire* nº 97 de 16/06/1970, pp. 12-13. Acesso através da hiperligação <http://issuu.com/capucine/docs/num_ro_97>, 28-09-2012.

Machado, Álvaro Manuel, e Pageaux, Daniel-Henri, *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001 (2ª edição revista e aumentada). 1ª edição em 1988 pela Edições 70, Lisboa.

Madrigal, Luis Iñigo, «García Márquez: una reflexión sobre el poder» in *Revista Triunfo* nº 662, Ano XXX, data de publicação: 07-06-1975, p. 72. Valencia: Espanha. Artigo presente na edição da *Revista Triunfo Digital*, link <<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl0=XXX&num=662&imagen=72&fecha=1975-06-07>>, última consulta em 29-12-2011.

Makaryk, Irena R. (ed. e org.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory – Approaches, Scholars, Terms*, Toronto: University of Toronto, 1993 (1ª edição).

Martinelli, Dario, *A Critical Companion to Zoosemiotics – Peoples, Paths, Ideas*. New York: Springer, 2010 (1ª edição).

Mega Ferreira, António, “Entrevista a Natália Correia” no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, nº 37, 20 de Julho a 2 de Agosto de 1982, p. 6-8.

Mendoza, Plinio, *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 1994 (1ª edição).

Meslin, Michel (dir.), *Le merveilleux – L’imaginaire et les croyances en Occident*, Paris: Bordas, 1984 (1ª edição).

Miguel Torga 1907-1995 A Voz do Chão, pela Biblioteca Nacional, N. Pag., 2007, <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>, última consulta a 25 de Setembro de 2012.

Molina, César António, “Torga: a primeira grande entrevista”, entrevista a Miguel Torga in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nº 290, ano VII, de 26/01 a 01/02/1988; p.10.

Ovídio, *Metamorfoses*. Tradução anotada: Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006 (1ª edição).

Param, Charles, “Horacio Quiroga and His Exceptional Protagonists” in *Hispania*, nº 3, vol. 55 (Setembro 1972), publicado pela American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, pp. 428-435. Acesso através de < <http://www.jstor.org/stable/339305>>, 14-09-2012.

Pedrosa, Inês, *José Cardoso Pires – Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Outubro de 1999 (1ª edição).

Petrov, Petar, “O Realismo e os ‘realismos’ da obra de José Cardoso Pires” in *Scripta* nº 12, v. 6, 1º semestre 2003, Belo Horizonte, pp. 282-293. Acesso através de < http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte02_art07.pdf>, 09-10-2012.

Pinheiro Torres, Alexandre “Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires” posfácio (estudo sobre o autor) in *O Anjo Acorado de Pires*, José Cardoso, Lisboa: Arcádia Editora, 1964 (3ª edição revista do romance, mas a primeira na qual aparece o posfácio referenciado); p. 151-218.

Quiroga, Horacio, *Cuentos de la selva (para niños)*, edição de Ana Alcolea. Madrid: Edaf, 2008. 1ª edição em 1918 pela Cooperativa Editorial «Buenos Aires».

Rocha, Clara Crabbé, *Miguel Torga: Fotobiografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000 (1ª edição).

_____, “A lição de Bambo” in *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*, Sousa, Carlos Mendes (org.), Lisboa: Texto Editores, 2009; p. 285-295.

Roffé, Reina, «El cuento y sus hacedores, según Horacio Quiroga» in Centro Virtual Cervantes – Rinconete:

<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_04/08012004_02.htm>. 14

Setembro 2011.

Sandoval, Adriana, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989 (1ª edição).

Santos, João Camilo dos, “Homens e bichos. A questão do “humano” em alguns contos de Miguel Torga”, in *‘Sou um homem de Granito’: Miguel Torga e o seu compromisso*, Fagundes, Francisco Cota (org.), Lisboa: Edições Salamandra, 1997 (1ª edição); p. 125-146. Esta obra é uma selecção das comunicações apresentadas no Colóquio Internacional sobre Miguel Torga, realizado na Universidade de Massachusetts, em Amherst, Outubro de 1992. Além da organização, a selecção dos textos e a apresentação são de Francisco Cota Fagundes.

Seixo, Maria Alzira “A questão temática: o tema como problema em literatura”, in *Floresta Encantada – novos caminhos da Literatura Comparada*, Buescu, Helena Carvalhão, Duarte, João Ferreira e Gusmão, Manuel (org.), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001 (1ª edição); p. 459-499.

Sollors, Werner, “A crítica temática na actualidade”, trad. de Manuel Frias Martins, in *Floresta Encantada – novos caminhos da Literatura Comparada*, Buescu, Helena Carvalhão, Duarte, João Ferreira e Gusmão, Manuel (org.), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001 (1ª edição); p. 151-180.

Tatlow, Antony, “Comparative Literature as Textual Anthropology”, in *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, Tötösy de Zepetnek, Stephen (org.), West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003 (1ª edição); p. 206-215.

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa: Moraes Editores, 1977 (1ª edição em língua portuguesa). Tradução de Maria Ondina Braga. 1ª edição original sob o título *Introduction à la Littérature Fantastique*, por Éditions du Seuil, 1970.

Vasconcelos, José Carlos de, “José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos”, entrevista ao autor José Cardoso Pires in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* n° 335 ano VIII, de 06/12 a 12/12/1988; p. 8-9.

Suporte vídeo:

Grandes Livros – O Delfim, de José Cardoso Pires. Realização de João Osório; narração de Diogo Infante. Produzido por Companhia das Ideias para a Rádio e Televisão Portuguesa 2 (RTP2), 2009. Pode ser visualizado em <<http://vimeo.com/user3782816>>, última consulta a 25 de Setembro de 2012.

Grandes Livros II – Bichos, de Miguel Torga. Realização de João Osório; narração de Diogo Infante. Produzido por Companhia das Ideias para a Rádio e Televisão Portuguesa 2 (RTP2), 2010. Pode ser visualizado em <<http://vimeo.com/user3782816>>, última consulta a 25 de Setembro de 2012.